MAX AGHION

LE THEATRE A PARIS AU XVIIIe SIÈCLE



LIBRAIRIE DE FRANCE
110 BOUL^D S^T GERMAIN-PARIS

HB Noce

LE THEATRE A PARIS AU XVIIIe SIÈCLE


Hte. A. lde BE AUMENIL
DE ACAD.ie R.le DE MUSIQUE
Pensionnaire du Roi
Est-ce une Muse est-ce une Grace.
Qui tient ici la lyre d'Apollon,
C'est toutes deux. Tibulle en instruit le parnaße
Et Beaumenil leur a preté son nom.
Pujos del. adivinum
Vidal sculp.

MAX AGHION

LE THEATRE A PARIS AU XVIIIe SIÈCLE



LIBRAIRIE DE FRANCE
110 BOULD ST GERMAIN-PARIS

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE UN EXEMPLAIRE SUR JAPON, PORTANT LE NUMÉRO I ; 30 EXEMPLAIRES SUR HOLLANDE NUMÉROTÉS DE 2 A 31 ET DES EXEMPLAIRES SUR PAPIER TEINTÉ DES PAPETERIES NAVARRE.

INTRODUCTION

Tout ou presque tout a été dit et imprimé sur le théâtre en France au XVIIIe siècle, mais le plus souvent les auteurs que ces questions ont intéressés se sont attachés à des objets spéciaux. Les uns ont cherché à nous montrer l'évolution de tel ou tel genre de spectacle : opéra, tragédie, comédie, drame. D'autres nous ont décrit l'existence de telle ou telle troupe de comédiens : les comédiens francais, les comédiens du roi de la troupe italienne, la troupe de Nicolet, etc... Certains nous ont donné de minutieuses biographies des acteurs, actrices et auteurs célèbres ; les autres enfin se sont plûs à nous décrire les spectacles de sociétés, les spectacles forains ou les théâtres du boulevard du Temple.

Une œuvre d'ensemble, qui montre le développement, le perfectionnement général de l'art dramatique et son évolution sous la poussée irrésistible des idées, un ouvrage, indiquant non seulement les progrès littéraires, mais aussi les considérables changements matériels survenus dans un art où tant de facteurs complexes sont mis en œuvre et sont nécessaires pour réaliser la pensée de l'auteur, où tout a une importance et concourt au succès : la salle, l'éclairage, le décor, le costume, la mise en scène. Cet ouvrage restait à faire et nous l'avons entrepris.

Il va sans dire que ce livre sera très imparfait. Il est presque impossible dans un livre, même très gros, et durant une vie, même très longue, de rassembler tous les documents se rapportant à un sujet aussi vaste.

D'ailleurs, c'est surtout pendant les quarante dernières années du siècle que l'évolution est particulièrement accentuée.

Durant cette époque de transformation profonde et continue, où s'éveillaient dans la nation française tant de sentiments nouveaux et puissants, les salles de spectacle se sont multipliées et le théâtre a tenu une place considérable dans les mœurs.

Jamais peut être on a tant aimé le spectacle que durant ces années brillantes et sombres. Il est à remarquer aussi que c'est seulement après 1760 *que pour la première fois en France les tréteaux ont exercé une pression directe, non seulement sur les mœurs mais aussi sur la politique.*

Pendant toute cette période, les usages, les modes, les révolutions même, ont eus leur répercussion sur la scène, et le théâtre à son tour a opéré sur la société et sur les institutions des transformations sensibles.

Enfin les auteurs, pour exposer des pensées nouvelles, se sont débarrassés, en partie, des entraves classiques et, sous l'influence des littératures anglaises et allemandes, une technique nouvelle a été créée de toutes pièces, et le drame, d'où découle à la fois le mélodrame qui a tant fait pleurer nos pères à l'Ambigu et à la Gaieté, le drame romantique et même la comédie dramatique telle que nous l'entendons aujourd'hui, a été conçu et exécuté (bien imparfaitement il est vrai), par des auteurs de ce temps.

***

Nous avons insisté particulièrement dans cet ouvrage sur tout ce qui intéresse le théâtre à la veille de la Révolution.

L'art dramatique fut certainement un des moyens (et non pas des moins puissants), employés par ceux qui voulaient hâter la chute des institutions anciennes.

Aussi, il n'est pas étonnant de rencontrer parmi les démagogues qui furent étroitement mêlés à la tragédie révolutionnaire un nombre considérable d'hommes, touchant de près ou de loin au théâtre.

Il nous a semblé intéressant de donner une liste un peu complète de ces personnages, qui, après avoir figuré les tyrans, ou écrit de pathétiques drames, se lancèrent dans l'affreuse mêlée politique.

Sans compter les auteurs célèbres comme M.-J. Chénier, Fabre d'Eglantine, Sébastien Mercier, qui siégèrent tous trois à la Convention, ou comme Palissot qui fut élu en 1799 *au conseil des cinq cents et F. de Neufchâteau, membre de la Législative, ministre de l'Intérieur, puis Directeur à la place de Carnot, il est bien d'autres dramaturges* (1) *et nombre de comédiens qui prirent une part active aux événements révolutionnaires.*

Collot d'Herbois avant d'être le complice de Robespierre fut longtemps acteur à Bordeaux et il avait composé plusieurs pièces de théâtre, drames ou comédies.

Autre figure sinistre : l'acteur Fusil. A Lyon, au début de la terreur, lorsque Collot d'Herbois terrorisait cette ville, Fusil le secondait comme membre du Comité Révolutionnaire.

L'ardent démagogue Antoine Dorfeuille, avait aussi joué sans éclat la comédie pendant plusieurs années avant de figurer comme grand premier rôle dans la sanglante tragédie de Roane.

Président de la Commission de 5 *membres chargée de juger les habitants qui avaient pris part à la défense de cette ville, Dorfeuille trouvant la guillotine trop lente, imagina d'employer des canons chargés à mitraille et parvint ainsi à faire* 273 *victimes en* 2 *jours.*

(1) Signalons parmi ceux-ci, Laignelot, médiocre auteur tragique, qui figura également à la Convention et vota la mort de Louis XVI et Poultier autre dramaturge sans grand talent, rédacteur fameux de « l'Ami des Lois ».

Après le 9 thermidor, Dorfeuille fut massacré dans les prisons de Lyon.

Ronsin, qui plus tard devait être l'adjoint de Bouchotte et le premier général en chef de l'armée révolutionnaire, était un auteur dramatique en renom et ses tragédies : Sedias, Isabelle de Valois, Hécube et Polyxène, sont d'un classicisme qui n'annonce guère « La Ligue des fanatiques et des tyrans », drame qu'il écrivit et fit représenter en 1791.

Dans l'armée même de Ronsin, se trouvait d'ailleurs, comme adjudant-général un acteur de la Comédie Française, l'émule de Larrive, Grammont.

« Nous avons vu ce Grammont », dit un de ses biographes, « en costume militaire jouer au naturel les rôles tragiques ». Il comptait en effet au nombre des plus violents révolutionnaires, et en sa qualité de chef d'état-major de l'armée de Paris, c'est lui qui commandait la force armée le jour du supplice de Marie-Antoinette.

Defresse, premier rôle au Théâtre de M[lle] Montansier, fut aussi général de l'armée révolutionnaire à Lille. Acquitté au 9 thermidor, il demeura dans l'armée, et termina sa carrière avec le rang de général de brigade.

Billaud-Varenne, quand il n'était encore que le P. Billaud de l'Oratoire de Jésus, travaillait en secret pour le théâtre. « Ce qui lui réussit assez mal » raconte Arnault dans ses mémoires, « car, les anciens de la congrégation ayant découvert qu'il avait fait présenter une tragédie à M. Larive comédien ordinaire du Roi, lequel M. Larive avait refusé d'en être le parrain, ils décidèrent qu'un goût aussi profane était incompatible avec la sainteté de leur institut et signifièrent à ce poète malencontreux qu'il eût à dépouiller leur saint habit et à se retirer, ce qu'il fit. »

Gohier, ce directeur si faible, avait dès sa jeunesse sacrifié à Thalie et à Melpomène. « Le couronnement d'un roi », sa première pièce, date de 1775. Puis sur le tard il refit — étrange ouvrage — le dénouement de « La mort de César ». Antoine dans cette tragédie marquait au troisième acte (telle était du moins l'opinion des démagogues), un manque de civisme inquiétant, mais Gohier fut chargé de corriger Voltaire et s'acquitta de cette besogne avec une conscience digne d'une meilleure tâche.

L'incorruptible Robespierre et St Just s'occupèrent aussi — incidemment il est vrai — de théâtre. Le premier, écrivit en 1786 un « éloge de Gresset » ou éclate un fougeux enthousiasme pour le drame moralisateur, philosophique et touchant. Le second, composa une comédie en 1 acte « Arlequin Diogéne » dont le manuscrit a disparu mystérieusement (il est mentionné pour la dernière fois, dans le catalogue de la collection B. Fillon dispersée en 1878).

Un célèbre chanteur de l'Opéra, Trial, ayant manifesté des idées très avancées, se vit nommer membre de la Municipalité de Paris et officier de l'état civil.

Fréron fils, loin d'hériter des haines de son père, fut deux fois proconsul

du Midi, et l'on sait le rôle qu'il joua auprès de la jeunesse de Paris lors de la réaction Thermidorienne.

Dorat-Cubière, le poète musqué se trouve vers 1792, *métamorphosé en secrétaire de la Commune et nous le voyons siéger aux Cordeliers en compagnie des plus furieux hébertistes.*

Du reste, Hébert lui-même semble avoir été piqué de la tarentule dramatique lors de son arrivée à Paris et, rapporte Paul d'Estrées (1) *: « Il présenta « au Théâtre des Variétés Amusantes dirigé par Gaillard et Dorfeuille « quelques « essais dramatiques » qui vraisemblablement ne sortirent pas des tiroirs de « l'administration. De guerre lasse Hébert obtint des « entrepreneurs » un emploi « dans « les administrations », une « petite place de buraliste »... Ouvrit-il les « loges ou délivra-t-il des contremarques comme l'affirmèrent plus tard ses adver- « saires, dans un théâtre où il avait espéré captiver par la puissance de son « génie l'âme des foules? Certains de ses biographes prétendent qu'il y fut « contrôleur chargé de la location des loges ».*

Enfin on ignore généralement que le Père Duchêne, le hideux marchand de fourneaux dont les grandes joies et les grandes colères s'épanchent dans la terrible feuille d'Hébert, est un personnage de comédie...

« Sans avoir la notoriété des Jocrisse, des Janot, des Pointu qui firent « les délices de la clientèle foraine, vers la fin de l'ancien régime, le Père « Duchesne était une manière de fantoche, dont les allures d'artisan et le langage « grivois avaient le privilège de mettre en gaieté le populaire. Le Plat du Carna- « val en fait un « potier de terre » et un « marchand de fourneaux » établi « rue Mazarine, jurant et sacrant à tous propos, même aux Tuileries, en plein « Conseil Royal. Restif de la Bretonne, dans son année des « Dames Nationales » « (tome XII), constate sa présence chez Nicolet; le Père Duchesne y tient, « dans une pièce du répertoire, le rôle d'un marin, qui jongle avec les b...... et « les f...... et précisément devant une grande dame dont il doit épouser la « camériste.

« En 1789, *il est devenu un des protagonistes du Théâtre de la Foire. Il « vaut la peine qu'on y coure l'entendre, dit le rédacteur de « Tout ce qui me « passe par la tête ». La même année, les grands danseurs du Roi donnent « Le « Père Duchesne », comédie en deux actes ; et l'Ambigu joue « Les Noces du Père « Duchesne » : l'auteur se charge de remplir le rôle de l'époux »* (1).

Comme on voit, le sinistre Père Duchesne qui devait servir d'enseigne à un des plus ardents pourvoyeurs de la guillotine, avait des origines assez joyeuses...

(1) Paul d'Estrées. — « Le Père Duchesne ».

LE THÉATRE A PARIS AU XVIII[me] SIÈCLE

I

L'ÉVOLUTION DE L'ART DRAMATIQUE
ET
LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES



I

Deux siècles surtout dans l'histoire de la civilisation moderne furent remarquables par les productions de l'esprit : le XVIe en Italie et le XVIIIe en France.

L'évolution des idées qui amena en France l'écroulement du régime monarchique est un sujet d'études passionnant. Aussi, un grand nombre d'écrivains et de critiques se sont, depuis cent vingt ans, attachés à démêler les causes de ce gigantesque bouleversement.

Pourtant, ces causes sont si complexes, et remontent si loin qu'il est presque impossible d'éclairer complètement les recoins de ce labyrinthe immense.

Le résumé qui suit n'a d'autre prétention que de montrer, le plus brièvement possible, les transformations successives de l'état d'esprit en France.

Nous verrons ensuite comment l'art dramatique s'est perfectionné, a progressé, s'est métamorphosé enfin sous la pression des idées ambiantes.

⁂

Nécessairement, des hommes vivant sous de mêmes lois, parlant la même langue, ont un certain nombre d'habitudes, de sentiments, de raisonnements, de préjugés, d'idées qui sont à peu près pareils.

Ces idées, ces sentiments, ces raisonnements ne sont pas immuables, et subissent au contraire des variations sensibles. Si les institutions existantes ne tiennent aucun compte des révolutions d'alentour et ne se modifient pas, elles se trouvent à un moment donné, en désaccord absolu avec les opinions généralement adoptées.



Pour comprendre combien profondes sont les causes qui ont amené le renversement de l'ancienne monarchie, il faut remonter très haut dans l'histoire de France.

Durant toute la Féodalité, à travers ces siècles sombres et cruels, certaines villes avaient conservé avec entêtement le souvenir des antiques constitutions municipales dont les Romains les avaient dotées.

Longtemps cette conviction d'un droit urbain de liberté civile, fut le seul appui moral que trouva la bourgeoisie dans sa lutte contre la noblesse.

Sans relâche, mais lentement, la Société se transforma, les mœurs s'adoucirent et devinrent plus polissées aussi; lorsqu'au XVIe siècle éclata la Renaissance des études de l'Antiquité, une certaine fermentation se manifesta dans les peuples.

L'esprit républicain des Romains et des Grecs enthousiasma quelques érudits, les querelles religieuses en jetant des doutes sur les dogmes firent mieux comprendre la Bible et ses tendances démocratiques.

La littérature avant cette époque n'exerçait aucune influence sur les masses. Très peu nombreux, écrivant le plus souvent en latin, vivant dans un temps où ce qu'on appelle « le public » n'existait pour ainsi dire pas, les hommes lettrés travaillaient dans la solitude et ne communiquaient entre eux que par leurs livres qui étaient fort chers et très rares.

Le théâtre, religieux ou profane, cherchait seulement à édifier ou à faire rire grossièrement un public naïf et simple.

Mais très rapidement après l'invention de l'imprimerie, les travaux des érudits se firent nombreux et leurs ouvrages devinrent plus accessibles à la foule. Bientôt il se forma toute une société que les sciences et les lettres intéressèrent. Dès lors les gens de lettres, loin de dédaigner les suffrages du monde comme auparavant, voulurent plaire; ce fut au public qu'ils pensèrent en composant et en écrivant. La littérature se ressentit profondément de cette orientation nouvelle des écrivains. L'influence des autres hommes, l'influence des mœurs, des modes, des passions, va se manifester de plus en plus dans les ouvrages et il se crée une sorte d'harmonie entre les idées qui circulent et celles que les auteurs expriment dans leurs livres.

Parallèlement à cette évolution littéraire une autre transformation se faisait. Les roturiers, insensiblement, mais sans relâche, s'étaient élevés et

avec l'appui successif de tous les rois de la troisième race qui avaient travaillé systématiquement à l'abaissement de la noblesse (et tout particulièrement depuis Louis XI), ils avaient accaparé un grand nombre d'emplois et de dignités.

Le Cardinal de Richelieu, continuant l'œuvre commencée, appela les grands à Paris, ce qui en privant ces seigneurs de leur influence dans les provinces créait la suprématie absolue du pouvoir central. Enfin il fit sentir durement à la noblesse et à la magistrature que désormais le trône seul entendait être tout puissant.

A la mort de Richelieu, la réaction fut violente; les princes et les grands voulurent secouer le joug, et ils implorèrent le secours du peuple.

La Fronde, cette sédition qui en apparence n'opéra aucun bouleversement, eut des répercussions qui, sans être visibles tout d'abord, n'en furent pas moins profondes.

De Barante, dans son « Tableau de la Littérature Française au XVIIIe siècle » nous parle de la Fronde avec une sagacité singulière.

Voici le passage; il vaut la peine d'être reproduit :

« On avait chansonné une reine et un cardinal; un coadjuteur de Paris avait compromis son caractère ecclésiastique de mille manières; les princes avaient bafoué le Parlement, un petit-fils de Henri IV avait été livré à la risée publique. Ce n'est pas impunément qu'on offre un pareil spectacle au peuple : quoiqu'il ne fut alors ni très éclairé, ni très réfléchissant, on l'avait tellement mêlé à toutes ces choses qu'elles avaient dû le frapper.

« Ce n'était cependant pas la première fois que le peuple avait été « appelé comme auxiliaire dans les troubles de la France. Mais jusqu'alors « on lui avait demandé sa force et non pas son opinion. » (1)

A dater de la Fronde aucun homme, aucune institution n'a de puissance et ne mérite aux yeux du peuple d'être révéré. Le trône seul demeure solide et respecté.

Graduellement ensuite durant cent cinquante ans, on s'est accoutumé à ne plus respecter le trône.

Il est nécessaire de dire que la Fronde n'exerça tout d'abord son influence que sur la bourgeoisie riche de Paris. Ce ne fut que bien plus tard que le peuple à son tour se ressentit de cette évolution.

D'ailleurs presque immédiatement les apparences de trouble et de désordre disparurent. Louis XIV, despote absolu mais sans violence, compléta et acheva l'œuvre de Richelieu.

Sous son règne, les nobles ayant perdu tout prestige, se transformèrent en courtisans dociles et admiratifs. « Ils étaient descendus, dit Mme de

(1) de Barante. — « Tableau de la Littérature Française au XVIIIe siècle ».

Staël (1), encore plus bas que sous le règne précédent car au moins Richelieu les persécutait ce qui leur donnait toujours quelque considération ». La nation, heureuse de vivre en repos, séduite par l'éclat nouveau d'une Cour splendide ne songe nullement à la révolte.

Les écrivains durant cette période glorieuse et calme devinrent de plus en plus nombreux et s'attachèrent à plaire à une société d'élite qui comprenait des courtisans, des princes et dont le Roi lui-même faisait partie.

Nullement aigris par l'infériorité de leur position, nullement choqués par la différence de rang, ils se montrent plein de respect et de déférence pour l'autorité.

Point turbulents, amis de l'ordre et de la règle, ils s'adonnent à leur art avec conscience et ne songent aucunement à jouer un rôle social ou politique. Ils se contentent d'intéresser, de faire rire ou d'émouvoir et encore il convient de remarquer que chaque auteur adopte un genre et s'y tient. L'historien n'est qu'historien, le poète n'est que poète et même dans la classe de ces derniers, chacun ne cultive qu'une seule partie. Nous verrons au siècle suivant tout cela changer pour diverses raisons.

Pendant le cours du XVIIe siècle le théâtre avait progressé de toutes manières. Les grossières parades, les farces fortes en gueules, les tragi-comédies désordonnées, avaient fait place à des productions vraisemblables et disciplinées. Les arts qui dépendent du théâtre s'étaient également perfectionnés; enfin, des lois spéciales assuraient désormais une existence régulière aux comédiens. Si bien que les spectacles devenus quotidiens, décents et souvent admirables, firent dès lors partie intégrante des mœurs de la nation.

Les années brillantes durèrent longtemps mais le déclin du règne glorieux, splendide et populaire de Louis XIV, ramena dans les idées l'agitation et fit renaître les passions politiques.

Augustin Thierry nous a dépeint (avec quelle précision et quel art !), cette tragique évolution :

« La France, épuisée de ressources dans la guerre de la succession d'Espagne, se lassait de servir d'instrument à des vues ambitieuses où l'intérêt de famille avait plus de part que les intérêts nationaux. L'opposition, quoique sourde et contenue, se réveillait de toutes parts; les différents ordres, les classes de la nation, se détachant du présent, retournaient à leurs vieilles traditions ou cherchaient, dans des projets de réforme, l'espoir d'un avenir meilleur. Cette royauté de Louis XIV, si admirée naguère, objet d'une sorte d'idolâtrie nationale, trouvait de la froideur dans une grande partie de la noblesse, dans les Parlements des velléïtés d'indépendance, dans la masse du peuple la désaffection et le mépris.

(1) « Considérations sur la Révolution Française ».

« Des voix de blâme, des conseils sévères parvenaient au vieux monarque du sein de sa propre famille. Son petit-fils, l'héritier du trône, était sous la tutelle morale d'un homme qui lui apprenait que tout despotisme est un mauvais gouvernement, qu'il y a pour l'État des règles supérieures au bon plaisir du Roi, et que le corps de la nation doit avoir part aux affaires publiques. » (1)

Durant la vieillesse de Louis XIV, les courtisans à force de voir la religion et les mœurs se plier docilement aux fantaisies du monarque, avaient tout doucement perdu leur foi dans des principes aussi souples et s'étaient accoutumés à considérer d'une manière frivole les choses les plus sérieuses. (« Mais ma tante, on se moque de tout ici », disait avec juste raison la duchesse de Bourgogne à Mme de Maintenon.)

Un cynisme et un libertinage éhontés, un esprit de lucre extrême, une soif de plaisir prodigieuse ; voilà au début du siècle les caractères communs aux gens haut placés.

Insensiblement aussi la nation aigrie et fatiguée se laisse de plus en plus envahir par le doute.

Les protestants, bannis de France par la Révocation de l'Édit de Nantes, persécutés avec une révoltante injustice, se vengent en publiant de nombreux pamphlets dans lesquels ils critiquent sans indulgence et calomnient avec âpreté (non sans quelque apparence de vérité souvent), le Roi et son gouvernement, la religion catholique et ses ministres. Leurs libelles pénètrent facilement dans le royaume et trouvent les esprits aspirant à un avenir autre et meilleur, disposés à débattre le pour et le contre.

Ainsi l'habitude de penser, de réfléchir, de critiquer et par conséquent de juger s'infiltre dans la masse.

Le pouvoir qui, auprès des classes élevées, avait perdu et son prestige et une grande partie de son autorité, allait bientôt être méprisé par la nation. En même temps la religion, discutée, attaquée de toutes parts, servie par des prêtres indignes ou sans miséricorde, par des Jesuites intrigants et des Jansénistes farouches, voyait chaque jour le peuple se détacher d'elle davantage.

Pourtant l'homme a besoin d'un idéal et il peut difficilement vivre sans croire. Le doute ayant sapé tous les préjugés courants, il fallait en créer de nouveaux.

C'est durant le règne infiniment peu glorieux de Louis XV, que l'évolution, lente d'abord, presque insensible, va se développer sans trêve.

Les philosophes certes ont joué un rôle puissant dans cette transformation, mais la direction de leurs idées venait de l'ambiance, du public. Sous leur

(1) « Récits des temps Mérovingiens ».

vigoureuse poussée le mouvement s'est accéléré, mais l'impulsion première leur fut donnée par l'état d'esprit général de la société.

Les gens de lettres d'ailleurs avaient bien changé. Le siècle de Louis XIV en établissant en littérature des règles classiques, avait rendu l'art d'écrire moins difficile. Les écrivains en conséquence se multiplièrent, et, avec la corruption des mœurs toujours croissante et le développement de l'esprit de société, les auteurs devinrent ambitieux. Ils négligèrent les joies arides et profondes de l'étude pour la gloire mondaine. De plus en plus, les lettres reçurent l'influence des idées ambiantes et les idées ambiantes de plus en plus se formèrent sous l'influence des lettres.

Tout naturellement aussi, dans ce royaume où, un gouvernement absolu, faible, incapable et corrompu, n'accordait à aucun corps de l'état, à aucune classe de la nation une part dans la conduite des affaires publiques, les lettres étaient devenues par la force des choses un organe de l'opinion.

Rapidement les gens de lettres prennent leur essor et rien ne les arrête plus. « Lachant la vérité et l'erreur à pleines mains », (1) ils se croient aptes à tout juger, à tout discuter. La politique, la morale, la religion tout devient de leur domaine. Avec une audace puissante, une foi tenace dans l'incrédulité, ils règnent sur toutes choses.

Enfin, éblouis de leur propre lumière, avec un orgueil et une audace extrême, les gens de lettres rêvèrent de donner au peuple des constitutions nouvelles.

Au temps de la Renaissance, l'étude des classiques anciens avait amené dans toute l'Europe une passion subite mais passagère pour les idées et les maximes politiques de l'Antiquité. Cette fois encore on revient à ces époques lointaines : « Au delà de l'Empire Romain, on alla chercher dans les républiques anciennes un idéal de société, d'institutions et de vertu sociale conforme à ce que la raison et l'enthousiasme pouvaient concevoir de meilleur, de plus simple et de plus élevé. C'était la démocratie de Sparte et de Rome, abstraction faite de la noblesse et de l'esclavage qu'on laissait de côté, ne prenant du vieux monde que ce qui répondait aux passions et aux lumières du monde nouveau. » (2).

Ces avocats des temps passés contre les temps présents, trouvèrent quelques âmes déjà ouvertes à l'enthousiasme des grandes vertus et du dévouement civique.

Ils prêchèrent la liberté, l'égalité sociale, l'amour de la patrie et présentèrent le bonheur de tous fondé sur l'austérité des mœurs, l'absence du luxe et le gouvernement du peuple par lui-même; enfin ils firent entrer

(1) Sainte-Beuve — « Diderot ».

(2) Augustin Thierry. — « Récits des temps Mérovingiens »

dans le langage courant « les mots de patrie, de citoyen, de volonté générale, de souveraineté du peuple ».

Il faut convenir du reste que, malgré leur désir de paraître, leur immodestie et leur vanité, les littérateurs de cette époque avaient vraiment en vue le bien de l'humanité. Dans le débordement des discours et des tirades apparaît sans cesse un désir de tout perfectionner, une soif réelle de morale et de justice...

Par deux fois, pour caractériser les ouvrages de ces temps nous avons employé le mot prêcher et en réalité ce mot n'est pas trop fort.

Plusieurs auteurs du XVIIIe siècle sont de véritables apôtres intolérants, absolus, doués d'une puissante ardeur de prosélytisme.

Au théâtre, plus que dans aucune autre branche de la littérature, nous retrouvons grossies à l'extrême toutes ces tendances. Elles vont avoir sur l'art dramatique vers la fin du XVIIIe siècle l'influence la plus décisive, — et aussi la plus inattendue — puisque du drame moral et vertueux cher aux philosophes, découlera le mélodrame sombre des Guilbert-Pixérécourt, des Caignez et des Victor Ducange.



Dans les cinquante dernières années du siècle, les spectacles se sont multipliés à Paris.

Néanmoins presqu'aucun ouvrage dramatique représenté de 1750 à 1800 n'a survécu. Les causes qui ont fait délaisser et vieillir ce théâtre sont justement celles qui ont fait son succès lors de son apparition.

Les œuvres qui parlent au cœur, à l'âme, qui peignent les passions sont les seules éternelles.

Celles au contraire qui sont du domaine de l'opinion, des conventions sociales n'ont qu'un temps. En un mot tous les ouvrages qui dans la littérature portent l'empreinte de l'époque où ils ont paru perdent rapidement tout leur prix.

Le théâtre du XVIIIe siècle a subi la loi commune. Des idées hardies il y a deux siècles nous semblent toutes naturelles aujourd'hui et l'engouement a passé lorsque la fermentation des esprits s'est calmée.

II

Le nombre de littérateurs qui au XVIIIe siècle se sont intéressés au théâtre et ont travaillé pour la scène est considérable.

Il ne pouvait en être autrement. Les gens de lettres de ce temps et principalement les philosophes animés d'une ardeur extrême pour répandre leurs

idées et propager leur doctrine ne dédaignaient pas non plus les triomphes d'amour-propre et les acclamations populaires.

Le théâtre devait nécessairement se ressentir de ces tendances. Plus rempli d'idées générales et d'incidents pathétiques que de sentiments vrais, de maximes et de sermons que de poésie, l'art dramatique durant cette époque s'attache d'une part à plaire à la masse du public en peignant sous des couleurs avantageuses la bourgeoisie et d'autre part à attaquer de plus en plus directement les institutions, les mœurs et l'autorité.

La tragédie, dont les règles rigides et immuables se prêtaient peu aisément aux projets des philosophes, se transformera néanmoins et deviendra sous l'impulsion de Voltaire une œuvre de propagande efficace. Mais c'est la comédie surtout qui va changer de forme. De joyeuse et impersonnelle, elle va devenir quintessenciée, sérieuse, âpre et même violemment satirique vers la fin du siècle. Enfin un troisième genre de spectacle, genre visant bien plus à moraliser, à exercer une influence sociale, qu'à distraire ou à être esthétique, le drame, ébauché par Nivelle de la Chaussée, se développe et triomphe avec Diderot et son école. Cette forme hybride où se retrouvent les défauts de la tragédie : grandiloquence, tirades affectées, complications romanesques, coups de théâtre invraisemblables, emprunte à la comédie ses personnages modestes et familiers, et devient entre les mains des philosophes un instrument précieux de prosélytisme et de combat.

Pour captiver l'attention d'un auditoire toujours plus nombreux et plus difficile, plusieurs ressorts nouveaux ont été utilisés par les gens de lettres, soit dans la tragédie, soit dans la comédie, soit dans le drame. Les auteurs du grand siècle tenaient à l'éloquence beaucoup plus qu'au spectacle. Leurs successeurs au contraire ont cherché davantage à ébranler les sens, à exciter les émotions physiques. Le pathétique et le sublime paraîssent fades; l'horrible, le mystérieux, l'atroce voilà ce qu'il va falloir désormais pour émouvoir le public.

Avant d'arriver au théâtre d'horreur tel que le concevra d'Arnaud Baculard, Marsollier ou Monvel, la tragédie et la comédie subiront toutes sortes de métamorphoses. Suivons d'un peu près l'évolution de l'un et l'autre genre au cours du siècle.





LA TRAGÉDIE

Il se dégage de presque tous les ouvrages tragiques représentés au cours du XVIIIe siècle un insurmontable ennui. Il faut pour venir à bout de la plupart de ces œuvres sages, régulières, froides et terriblement monotones un solide courage et l'on peut à bon droit se montrer surpris de la vogue prodigieuse de certaines de ces tragédies.

Les auteurs ne cherchent plus dans leurs œuvres à faire naître l'intérêt du choc des passions et des caractères, ils s'attachent à combiner une suite d'évènements romanesques. Et ces trames, le plus souvent mal tissues ne sont guère rehaussées par les beautés de la prosodie. Une langue ampoulée, recherchée, prétentieuse et beaucoup de lieux communs, voilà ce que l'on trouve dans presque toutes les tragédies du XVIIIe. On ne s'étonnera pas après ce préambule de nous voir écourter considérablement ce paragraphe.

***

Lorsque Racine eut renoncé à écrire pour le théâtre, toute une pléiade d'auteurs médiocres s'emparèrent de la scène.

Avec La Chapelle, l'abbé Abeille, Belin, Mlle Bernard, Campistron la tragédie devient compliquée, galante, insipide et flasque. Ces écrivains sans talent, plein de respect pour une formule qui avait si brillamment réussi, craignaient les innovations et copiaient de leur mieux les modèles de leur génial devancier.

Parmi les productions de cette période, on trouve seulement trois ouvrages passables : la « Médée » de Longepierre (1694), le « Manlius » de Lafosse (1698), et l'« Absalon » de Duchet (1702).

De leur côté les acteurs, routiniers et timorés, encourageaient les jeunes auteurs dans la voie classique. Ces comédiens, sentaient confusément il est

vrai, que les chefs-d'œuvre qui avaient triomphé au temps de Louis XIV avaient cessé de convenir aussi parfaitement à la génération nouvelle, mais sûrs du succès avec des œuvres respectées, ils ne se hasardaient qu'à contre-cœur à représenter des pièces un peu hardies.

Lagrange-Chancel, avant que Voltaire ne parut, avait eu de grands succès au théâtre ; mais ses ouvrages froids, alambiqués, d'un romanesque langoureux, disparurent très tôt de la scène pour n'y plus revenir. Pourtant deux de ses médiocres tragédies, « Oreste et Pylade » et « Amasis » eurent le rare bonheur d'inspirer à d'autres poètes, Guimond de la Touche et Voltaire, des œuvres qui marquent dans les annales du théâtre du XVIIIe : « Iphigénie en Tauride » et « Mérope ».

C'était à Crébillon qu'était dévolue la tâche de renouveler le genre tragique. Cette évolution il est vrai ne fut qu'une réminiscence, mais elle arrivait à son heure. Avec ce dramaturge les dénouements affreux, les péripéties violentes, ressorts dont Corneille avait abusé durant sa vieillesse, sont substitués à l'étude harmonieuse des sentiments. Un style rude et pompeux remplace l'éloquence simple et émue de Racine. Ce style, ce ton affecté et emphatique, nous le retrouverons désormais dans presque tous les ouvrages, soit en prose, soit en vers.

A vrai dire, « Idoménée » la première tragédie de Crébillon ne différait guère des œuvres languissantes qui paraissaient alors sur la scène. Mais avec « Atrée » la *manière* de ce poète se dessine.

Dans « Atrée » (1707) le spectateur frémit en écoutant « les horreurs que les personnages débitent froidement. » On connaît la fable, Atrée pour se venger de son frère Thyeste égorge Phylistène fils de ce dernier et fait boire au malheureux père le sang de la victime. Cette vengeance raffinée est longuement méditée par le tyran durant trois actes. « A une représentation de cette tragédie » — nous rapporte l'auteur du Lycée — « tandis qu'Atrée délibérait sur ce qu'il ferait de son prisonnier, un homme las d'entendre de semblables barbaries s'écria : « Eh, mange-le tout cru si tu veux, pourvu que « je ne sois pas de ton festin. »

« Rhadamiste et Zénobie », « Xerxès », « Sémiramis » sont autant de romans doucereux et atroces. Notons enfin que Crébillon usa sans modération dans ses ouvrages des *reconnaissances*, ficelle théâtrale que nous retrouverons par la suite dans bien des drames et des melo-drames.

La Motte Houdart a d'autres mérites. Cet auteur, type caractéristique du siècle qui commence, fut un des premiers à prétendre non pas à un talent particulier pour telle ou telle branche de la poésie, mais à tous les talents. Sans être poète il écrivait des odes, des fables, des opéras et des tragédies assez touchantes quoique sèches et monotones. La Motte connut pourtant avec « Inès de Castro » (1723) un succès dont l'histoire du théâtre

(proclamait avec un peu d'exagération son ami Fontenelle), n'offrait pas d'exemple.

Du fait cette tragédie eut un nombre de représentations tout à fait extraordinaire pour l'époque.

Au XVIIIe siècle le public se renouvelait bien moins que de nos jours. Vingt ou vingt-cinq représentations pour un ouvrage nouveau, était considéré comme un fort beau succès. Voici à titre de curiosités quelles furent les



œuvres qui tinrent l'affiche le plus longtemps : « Œdipe » 45 représentations, « Inès de Castro » 33, « Rhadamiste » 30, « Le Glorieux » 30, « Zaïre » 30, « Mérope » 29, « Le Méchant » 24, « L'école des mères » 28, « Le Légataire » 20, « La Métromanie » 14 — et enfin, triomphe tout à fait exceptionnel — « Le Mariage de Figaro » 67 représentations.

Remarquons en passant que dans « Inès » pour la première fois un auteur eut l'audace de faire paraître sur la scène des petits enfants « qui ne pouvaient s'exprimer que par leur innocence et par leurs larmes ». Ce genre de pathétique dont on devait tant abuser depuis lors, avait donné de grandes inquiétudes aux amis de l'auteur lors de la lecture d'« Inès ». On raconte à ce

propos que le Régent lui-même témoigna à La Motte avant la représentation ses craintes à ce sujet, mais le soir de la première quand il vit l'impression extraordinaire produite sur le public, il cria du fond de sa loge :

— « La Motte vous avez raison ! »

La Motte Houdart sentait confusément qu'il était grand temps de sortir des sentiers battus et ses théories littéraires font preuve d'une hardiesse extrême.

Si ses attaques contre la poésie en général qu'il appelait une *folie ingénieuse* montrent un esprit très paradoxal, il est néanmoins certain qu'en ce qui concerne le théâtre, l'essai qu'il fit de réécrire en prose le premier acte de « Mithridate » avait un intérêt réel et indiquait aux dramaturges à venir des voies nouvelles. (1)



On doit louer aussi ses idées à propos des sujets mythologiques dont les poètes du temps abusaient étrangement et il condamnait avec raison « l'espèce d'idolâtrie où l'on tombait à l'égard des anciens. »

Mais voici Voltaire !.. Avec cet éblouissant écrivain les déformations du genre tragique (tel qu'on l'entendait au grand siècle), deviennent bien plus sensibles. Pourtant en principe du moins rien n'est changé. Voltaire prétend toujours dans ses ouvrages faire parler la passion au moyen de beaux vers. (N'a-t-il pas dit dans son discours sur la tragédie à milord Bolingbroke : « Le théâtre soit tragique, soit comique, est la peinture vivante des passions humaines. ») Il choisît ses personnages parmi les hommes d'un rang enviable et respecté (sauf dans « Les Scythes » et « Les Guèbres », où il fera figurer des gens du peuple, bergers, laboureurs, soldats, jardiniers.) Il conservera également l'unité d'action, de lieu et de temps. Enfin comme ses devanciers, et sans y parvenir plus qu'eux du reste, il prétendra donner à ses œuvres une couleur locale et historique exacte. De même, à l'exemple de Crébillon, il se laisse séduire par « les vains coups de théâtre, par les situations forcées et romanesques », mais il inove réellement en remplaçant les récits par des actes, et surtout après son séjour en Angleterre, en

(1) La Motte a également écrit en prose un « Œdipe » assez insipide.

donnant dans ses tragédies une part considérable à l'appareil, à la splendeur ou l'étrangeté du spectacle. Dans « Brutus », dans « La mort de César », dans « Sémiramis », dans « Tancrède », dans presque tous ses ouvrages tragiques la mise en scène a une grande importance. Bientôt d'ailleurs, il amplifie le cadre de la tragédie en transportant le lieu de la scène d'un bout du monde à l'autre.

Corneille et Racine nous avaient mené surtout en Grèce et à Rome. Voltaire lui, nous conduira dans les pays les plus lointains et les plus divers : en Afrique avec « Zulime », en Turquie avec « Zaïre », en Amérique avec « Alzire », en Arabie avec « Mahomet », en Asie avec « L'Orphelin de la Chine ». A l'affût des grandes époques qui frappent les esprits il nous montrera les Croisades, l'établissement de la religion islamique, la découverte de l'Amérique, la conquête de la Chine par les Tartares. Avec « Les Guèbres » et « Les Scythes » il nous fera connaître des pays vagues où son imagination peut se donner libre carrière. Il ira puiser ses sujets dans les époques historiques les plus différentes, dans l'Antiquité aussi bien qu'au Moyen-Age.



Gustave Wasa. Tragédie de Piron représentée pour la première fois le 7 janvier 1733.

Puis très tôt (dès 1735) avec « Alzire », la tragédie telle qu'il la conçoit cesse d'être un vain divertissement, elle ne tend plus seulement à émouvoir les spectateurs, mais encore à les initier, sous le voile de l'allusion et de l'allégorie, aux idées philisophiques. Désormais chaque ouvrage dramatique de Voltaire contiendra une leçon de morale et combattra pour la bienfaisance, l'humanité et surtout la tolérance.

Dire que Voltaire a exercé une influence considérable sur son époque est un inévitable lieu commun, lorsqu'on constate que Piron même (1) qui

(1) Piron ne fut pas heureux — soit dit en passant — comme auteur tragique. Il n'eut qu'un seul ouvrage accueilli par le public avec faveur : « Gustave Vasa » (1766).

n'était pas précisément son ami, tout en condamnant les « hyperboles de mauvaise foi » des philosophes, a sacrifié aux idées nouvelles.

Dans « Cortès » tragédie représentée en 1744, (deux ans après « Mahomet », neuf ans après « Alzire »), l'action se passe au Mexique et l'auteur ne manque pas dans sa Préface de faire remarquer quelles difficultés il a dû vaincre « pour faire enfin marcher avec grâce et dignité notre Melpomène françoise par les chemins du monde les moins frayés et les plus raboteux pour elle. »

Les disciples et les admirateurs de Voltaire tout naturellement suivirent à l'envie ses traces glorieuses.

Toutefois Marmontel et Laharpe, l'un trop timoré, l'autre profondément classique, ne produisent que des œuvres sages et pâles. Marmontel se rattrapera du reste en théorie, et dans ses éléments de littérature il parlera du théâtre avec un réel esprit d'indépendance. Il osa même s'attaquer aux sacro-saintes règles qui, depuis la « Sophonisbe » de Mairet, (1633) étaient observées avec respect par les auteurs tragiques. Enfin il se laissa séduire par les idées de Diderot et fit l'apologie de la tragédie bourgeoise qu'il appela populaire et fut un des rares à saluer avec chaleur et « Le père de famille » et « Beverley ».

Par contre Saurin, Le Blanc de Guillet et Lemierre exploiteront directement la même veine que Voltaire. Le premier dans « Spartacus » (1760) n'hésitera pas à faire de son héros un héros philosophe, un homme qui n'a d'autre passion que l'amour de l'humanité, d'autre désir que celui de libérer les peuples de la tyrannie romaine. Le second, des 1763, nous donne « Manco-Capac » dont le sujet roule sur le contraste de l'homme sauvage et de l'homme civilisé (sujet très philosophique comme on sait) et sa tragédie des « Druides » (1772) est remplie de déclamations satiriques contre les prêtres.

Lemierre dans « Guillaume Tell » (1769) *tragédie républicaine* et « La Veuve du Malabar ou l'Empire des Coutumes » (1770) emploiera toutes les formules nouvelles : Déclamation, exotisme, controverses sur la raison et l'humanité. Dans « La Veuve » (1) sous le couvert des prêtres indiens, l'auteur fait une satire des prêtres catholiques et le bûcher de la veuve du Malabar n'est qu'une occasion pour s'indigner des bûchers de l'Inquisition. Dans « Guillaume Tell », Lemierre s'élève contre la tyrannie féodale « contre ces temps d'ignorance et de barbarie ou le mépris de l'humanité semblait un des caractères de la puissance. » Du reste, Lemierre, métromane et même à l'occasion poète de grande envolée, résume admirablement comme auteur tragique les tendances du moment.

Nous l'avons vu dans ses pièces faire une large part aux idées philoso-

(1) « La Veuve du Malabar » nous transporte aux Indes et nous montre une jeune veuve qui, condamnée au bûcher par de barbares coutumes, est sauvée miraculeusement grâce au courage d'un officier français.

phiques; il sut également à l'exemple de Crébillon porter sur la scène les atrocités les plus repoussantes.

On demandait à ce poète, lors de la reprise de « Terée » si sa pièce était bien tragique. « Tragique, s'écria-t-il, c'est la rue de la Boucherie !.. »

Enfin dans tous ses ouvrages la mise en scène joue un rôle considérable. Voici d'ailleurs ce que disait Laharpe lors de la reprise de « la Veuve du Malabar » (1780) :

« Dans la nouveauté, le bûcher où devait se jeter la veuve était représenté par une espèce de petit trou d'où sortaient quelques petites flammes; et Lanassa, déclamant sur le bord de ce trou avant de s'y précipiter, était dans une attitude qui disposa le spectateur à rire d'autant plus volontiers que la pièce ne l'avait pas fort amusé jusque-là... A la reprise, on sentit du moins qu'il fallait effrayer les yeux pour émouvoir l'imagination, et un vaste bûcher, très exhaussé et très enflammé, la veuve y montant au milieu des feux, et un bel acteur l'enlevant, avec des bras d'Hercule, du milieu des flammes qui allaient la dévorer, tout cet appareil parut admirable, et l'était. Tout Paris voulut voir ce merveilleux enlèvement; c'était un genre de beauté à la portée de tout le monde, et la pièce eut trente représentations. La fortune du bûcher et celle de la pomme de Tell, celle du poignard levé sur Hypermnestre, rappellent et justifient ce mot connu, que les tragédies de Lemierre étaient faites à peindre ».



FERNAND CORTÉS

Tragédie de Piron représentée pour la première fois le 6 janvier 1744.

M.-J. Chénier dans « Charles IX » (1789), Laya et Lemierre d'Argy dans « Calas » (1791), ne feront que suivre la même voie. Mais cette fois les attaques sont autrement directes et autrement violentes. Nous sommes bien loin des tragédies stylisées, nues et nobles de Racine; toutes les passions à l'ordre du jour bouillonnent dans ces tragédies qui sont de véritables drames d'actualité.

Trois ouvrages bien qu'ils n'aient opéré aucune influence sur les destinées de l'art tragique, doivent toutefois être cités soit à cause de leurs qualités de style, soit encore pour le grand succès qu'ils remportèrent lors de leur création : la « Didon » de Lefranc de Pompignan (1734), « Les Troyennes » de Chateaubrun (1734) et le « Mahomet second » de Lanoue (1739).



Les acteurs Brisart et Lekain

Il convient aussi de consacrer un paragraphe à du Belloy, cet auteur tragique qui parvint à s'écarter des formules courantes et qui inova franchement au théâtre.

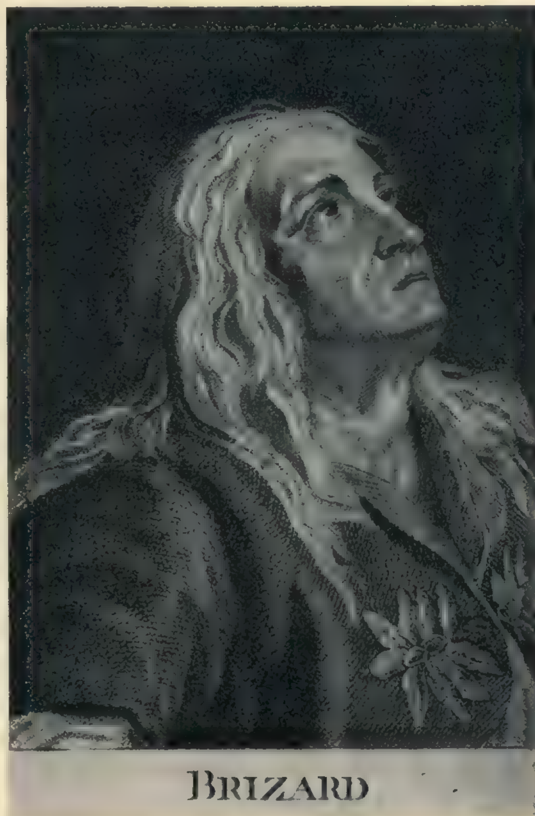
« Le Siège de Calais » (1765) — dont le triomphe inoui donnait tant d'humeur à Voltaire — fut baptisé dès son apparition du nom nouveau de *pièce patriotique*.

Pour la première fois et non sans art, un sujet national était porté au théâtre. Après tant de héros grecs et romains, on était heureux d'applaudir des héros français, et même des bourgeois.

Il faut avouer du reste que le moment était admirablement choisi pour faire paraître une œuvre semblable. La France après une guerre malheureuse de neuf années, ruinée, humiliée, venait enfin d'obtenir la paix. Dans « Le siège de Calais » — ouvrage magique — chaque vers exaltait l'honneur du nom français et devait nécessairement enthousiasmer et la Cour et le peuple.

Du Belloy, comédien sans grand talent et auteur peu goûté du public jusqu'alors, connut ainsi du jour au lendemain la gloire du *poète citoyen*.

Une autre tentative du même genre, « Gaston et Bayard » (1771), reçut aussi un triomphal accueil.


BRIZARD

Parmi les autres œuvres de du Belloy, « Gabrielle de Vergy » (1777) mérite également, mais pour d'autres causes, de retenir l'attention. Cette tragédie, presque romantique, pleine d'effets de terreur passa très longtemps pour un des ouvrages les plus horrifiques du répertoire.

« Gabrielle de Vergy » nous affirme un critique du temps qui assistait à la première représentation, « a produit un effet extraordinaire; elle a été applaudie par une partie du public et rejetée par l'autre. Les uns y ont vu le dernier degré des émotions dramatiques; les autres l'excès d'horreur qui passe le but de la tragédie. Les quatre premiers actes ont été écoutés assez tranquillement, mais le cinquième, celui où Fayel apporte à sa femme, dans un vase le cœur de son amant, a causé un grand tumulte. Les uns criaient « à la grève », les autres « bravo ». Cinq ou six femmes sont tombées dans des convulsions affreuses, ont été emportées hors de leur loge, et il a fallu beaucoup de temps et de secours pour les soulager. Je puis attester un fait singulier qui est passé sous mes yeux. Une femme qui était à côté de moi, qui n'avait pris jusque-là nul intérêt à la pièce, qui même en avait ri souvent, a éprouvé tout d'un coup une impression terrible; elle est tombée dans un état de spasme, dont elle a été longtemps à revenir. J'en conclus que ce spectacle agit plus sur les nerfs que sur l'âme. »

Notons que vers la fin du siècle la mode s'était établie parmi les

auteurs de traiter les sujets moyenageux. Dans toute la littérature dramatique de cette période ce ne sont que troubadours, tournois, chevaliers, et nobles dames.

Les teintes lugubres et sombres qui caractérisent les ouvrages anglais et allemands devaient aussi, et dès 1760, faire leur apparition en France dans la tragédie avec la « Caliste » de Colardeau, pièce imitée de « La Belle Pénitente » de Rouve.

« La nation n'était pas encore accoutumée » dit l'auteur dans une Préface mise en tête de sa tragédie (lorsqu'elle fut publiée dix ans plus tard), « au genre qu'elle préfère aujourd'hui et ma pièce ne servit qu'à préparer le succès des ouvrages qui depuis ont été accueillis précisément pour les raisons qui avaient balancé la réussite de ma tentative. »

Plus loin, lorsque nous rechercherons les influences étrangères qui ont aidé à l'évolution du théâtre en France au XVIIIe siècle, nous consacrerons tout un paragraphe à Ducis. Cet auteur en effet a puisé presque exclusivement dans Shakespeare ses inspirations. A la vérité son audace ne fut pas grande, et tous les personnages énormes et puissants du tragique anglais sont grâce à lui soigneusement rapetissés et habillés à la française. Mais ces tentatives, malgré tout, offrent un incontestable intérêt.

Vers la fin du siècle nous trouvons encore quelques rares poètes qui se hasardèrent bien maladroitement hors des routes consacrées :

Sedaine avec « Marcel et Maillard » ressuscite le système de La Motte et écrit son ouvrage en prose, (ce qui, disait Voltaire, était « mettre l'abomination de la désolation dans le Temple des Muses ».)

Divers autres auteurs abandonnant l'éternel moule classique, découpent leur action en trois actes (« Ericie ou la Vestale »), (1) en quatre actes (« Abdir »), (2) et même en six actes (« Les Arsacides »). (3)

* * *

En résumé le genre tragique au cours du XVIIIe s'éloigne de plus en plus de la formule Racinienne.

Si, tout au début du siècle, Crébillon exerce une certaine influence sur la comédie, quelques années plus tard, le contraire se produit, et c'est le drame bourgeois à son tour qui dirige la tragédie dans des voies nouvelles. Ainsi lentement s'abaissent les barrières qui, naguère, divisaient sévèrement les genres.

(1) de Fontanelle.

(2) de Sauvigny, (1785).

(3) de Peyrand de Baussol (1775).

Et plus tard lorsque la poésie spleenitique venue d'Angleterre et d'Allemagne aura envahi notre littérature et que les auteurs, devenus plus hardis, renonceront aux fameuses règles, le vieil édifice tragique sera totalement transformé.





LA COMÉDIE

Suivons maintenant d'un peu près l'évolution de la comédie.

Ce genre, bien autrement vivant et maléable que la tragédie, s'est développé d'une manière surprenante au XVIII[e] siècle et dans un sens tout à fait opposé à Molière et à son école.

La comédie romanesque, plus sérieuse que gaie, telle que nous la comprenons aujourd'hui a été conçue et exécutée, (oh, bien maladroitement), à cette époque.

A dire vrai, Corneille avait entrevu le parti que l'on pouvait tirer de la comédie pathétique et bourgeoise, lorsqu'il disait dans la préface de « Don Sanche d'Aragon » : « La pitié pourrait être excitée plus fortement encore par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition que par l'image de ceux qui font trébucher de leur trône les plus grands monarques » — mais il venait trop tôt et les petites gens de son temps étaient tout juste propres à faire rire à leurs dépens.

***

Molière, dans son théâtre, avait prétendu surtout ridiculiser les vices et les travers des hommes. Ce sont des portraits, des caricatures plaisantes et originales, qu'il peint à grands traits, et rarement des tableaux d'ensemble. Les successeurs immédiats de Molière, Dancourt, Régnard, Dufresny, Brueys (1), suivirent les traces du maître et s'attachèrent soit à faire rire, soit à peindre les travers de leurs contemporains.

Mais, dès le début du XVIII[e] siècle, le ton change. Le « Turcaret » de Lesage (1709) marque une date dans les annales de la comédie. Cette fois l'auteur

(1) (Bruys et son collaborateur Palaprat, (c'est un des rares exemples d'association que nous ayons à cette époque entre deux auteurs dramatiques), ne manquaient ni de bonne humeur, ni d'habilité et « Le Grondeur » ouvrage que Voltaire trouvait supérieur à toutes « les farces de Molière » n'est certes pas une comedie sans valeur...

ne vise plus à nous faire sourire en nous montrant les vices, les travers, les penchants d'un individu, il entend flétrir, maltôtiers, agioteurs, traitants, financiers, tout un groupe de gens influents, puissants et riches, de gens qui détiennent une partie de l'autorité, et dont les actes ont une portée considérable non seulement sur leur propre famille, sur leurs amis, mais encore sur la masse du public qu'ils grugeaient et volaient.

Notons, que cette comédie en cinq actes est écrite en prose, ce qui pour l'époque représentait une véritable hardiesse, car le public jusque-là avait manifesté une singulière aversion pour les grands ouvrages en prose. Ce préjugé avait causé la chute de « L'Avare », et « Le festin de Pierre » n'était joué avec succès que dans la version en vers de Thomas Corneille.

Il faut convenir toutefois, que « Turcaret » ne fit pas école immédiatement. Les auteurs, encouragés par les comédiens, s'entêteront longtemps encore à concevoir des pièces monotones, à établir des sujets sur des *nuances de travers* comme dans, « Le Capricieux » de J. B. Rousseau (1700), « Le Curieux Impertinent » (1710), « Le Médisant » (1713), « L'Irrésolu » (1715), de Destouches, « L'Impatient » (1724), « Le Babillard, (1725), de Boissy, « L'Indiscret » (1725) de Voltaire. « Le Complaisant » (1732) de Pont de Veyle. Dans ces pièces, ou l'on représente surtout des caractères imaginaires, le comique, tout de convention, est déjà presque totalement absent.

En 1722 les comédiens italiens donnèrent « La Surprise de l'amour » de Marivaux. Cet écrivain qui, dès ses débuts dans la carrière littéraire avait manifesté une grande aversion pour les imitations classiques, venait de trouver sa véritable voie. Ses comédies étaient d'un genre nouveau et inconnu jusqu'alors. Doué d'un esprit.

« *Souvent imperceptible à force d'être fin.* »

Marivaux a transporté de la tragédie dans la comédie l'analyse minutieuse du cœur humain. Laissant de côté la passion, la verve, le rire, il ne cherche à nous intéresser ou plutôt à nous surprendre, que par la profondeur de sa psychologie.

Son dialogue délié, d'une métaphysique subtile, l'art avec lequel il décrit le manège des coquettes, tout cela était neuf, original et tout cela aussi enchanta les spectateurs et surtout les spectatrices. Nous verrons par la suite Marivaux copié par toute une série d'auteurs médiocres Barthe, Lanoue, Voisenon, Dorat, Cailhava, Demoustier, Vigée...

Mais Marivaux s'écartait trop de la route tracée par Molière et Regnard, aussi, la Comédie Française, fréquentée alors en grande partie par des érudits et des amateurs partisans des méthodes traditionnelles, ne l'accueillit que tard et comme à regret. Par contre Destouches dont les grandes comédies

en vers se rapprochaient assez de celles des maîtres classiques, a fait représenter sur cette scène toutes ses pièces. « Le Glorieux » son chef-d'œuvre, date de 1732 et marque des tendances curieuses. Dans sa préface l'auteur se donne comme le seul poète comique qui soit instructif et moral. Il prétend non seulement peindre les vices mais encore les corriger. Cette comédie sérieuse, élevée, écrite en vers soignés et bien frappés, (« Vos pièces se lisent » lui dit Fontenelle en le recevant à l'Académie), cherche à attendrir et à moraliser.


LE GLORIEUX.

Fontenelle qui vers la fin de sa carrière fit publier plusieurs comédies dont il était l'auteur et qui ne furent jamais jouées, partage les opinions de Destouches sur la comédie.

La préface de ce recueil contient des aperçus qui ne manquent pas d'intérêt. Cet écrivain en effet prétend démontrer que l'on peut créer un genre nouveau d'ouvrages dramatiques en cultivant le terrain commun à la tragédie et à la comédie. Laissant de côté et le rire et l'effroi il conseille aux auteurs de porter sur la scène des pièces qui admettent « le rare, le pitoyable, le tendre... » — « Il y aura donc, conclut-il, des pièces de théâtre qui ne seront ni parfaitement tragédies, ni parfaitement comédies, mais qui tiendront de l'un et de l'autre genre et plus ou moins de l'un et de l'autre. »

Ce sont des théories semblables que Nivelle de la Chaussée a mises en pratique. Il est incontestable que « Le Préjugé à la mode » (1733) marque une révolution dans la littérature. Son théâtre se sépare complètement de celui de ses prédécesseurs. Au lieu de peindre les ridicules pour nous amuser, il cherche à nous attendrir, à nous intéresser, à nous émouvoir. Ses comédies, au lieu de faire rire, font couler des larmes : « On y voit des passions, des vertus et des vices qui ne sont point étrangers; des infortunes touchantes, telles qu'il en arrive ou qu'il peut en arriver dans toutes les familles; une morale accommodée à nos maximes et à notre conduite. » (1)

A la rigueur on peut contester à Nivelle de la Chaussée l'invention de la comédie larmoyante puisque Baron avec son « Andrienne » imitée de Térence

(1) Fréron.

avait en 1703 fait un essai analogue, et que Piron, qui devait tant se moquer plus tard de ce genre de comédie (qu'il qualifiait de *mulâtre*), et composer sur son auteur la classique épigramme :

Connaissez-vous sur l'Hélicon
L'une et l'autre Thalie ?
L'une est chaussée et l'autre non,
Mais c'est la plus jolie.
L'une a le rire de Vénus,
L'autre est froide et pincée ;
Honneur à la belle aux pieds nus,
Nargue à *la chaussée*.

Piron, en 1728, avait écrit une comédie « Les fils ingrats ou l'École des Pères », où l'on ne reconnait guère la verve joyeuse de celui qui rima « la Métromanie ».

(Disons, en passant, que cette admirable comédie, chef-d'œuvre de style, inove aussi en quelque sorte, puisque nous y voyons porté sur la scène pour la première fois un poète aimable, symphatique, brave et généreux. Avant « la Métromanie » les poètes au théâtre étaient représentés sous les couleurs les moins flatteuses, misérables et rapés, ils excitaient le rire par leurs sentiments burlesques, leur langage ridicule et leur lamentable habit noir.)

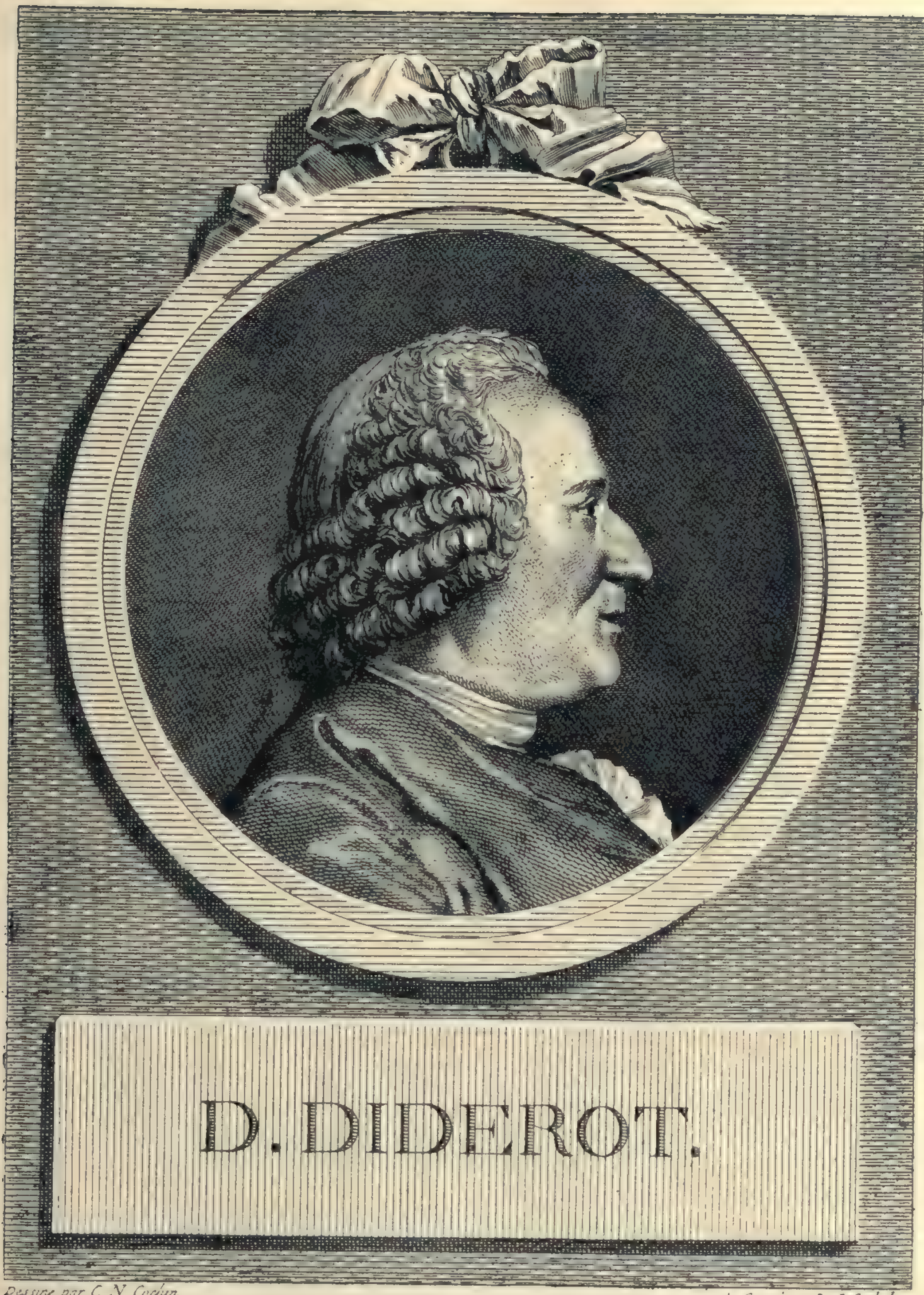
Il n'en reste pas moins acquis qu'avec La Chaussée le théâtre larmoyant prend plus d'étendue, est dirigé dans un sens plus déterminé, et « formant un système suivi dont un certain nombre d'ouvrages peut lui mériter le titre de fondateur. »

En résumé, grâce à Nivelle de la Chaussée, l'art dramatique s'est dirigé dans des voies nouvelles et il ne manquait, à cet écrivain de second ordre, qu'à dialoguer ses comédies en prose, au lieu de les alourdir par des vers prosaïques, pour accomplir une révolution complète. (1)

Voltaire sur le tard décria exagérément le genre larmoyant, mais l'approuva tout d'abord. Dans « L'enfant prodigue » (1736), dans « Nanine » (1749), imitée de Richardson, et dans « La Prude » (1747), inspirée également d'une comédie anglaise, il se servit de méthodes analogues à celles de la Chaussée mais il introduisit dans ses comédies un mélange plus sensible de pathétique et de comique. (2)

(1) Les chef d'œuvres du théâtre Larmoyant sont incontestablement « Melanide » (1741) et « la Gouvernante » (1747). Signalons, parmi les disciples immédiats de La Chaussée Mme de Graffigny. Sa comédie en prose « Cenie », dont le sujet ressemble étrangement à celui de la Gouvernante, remporta un fort joli succès.

(2) Ajoutons encore que Voltaire, qui dans ces tragédies marquait au fer rouge tous les charlatans, se



Dessiné par C. N. Cochin

Gravé par L. J. Cathelin.

Avant de parler de Diderot et de son école, il convient de mentionner Gresset.

Ce poète aimable donna en 1745 « Sydney », pièce qui mériterait une longue étude. En effet l'auteur dans cette comédie — rien moins que triste — nous montre un homme dégouté de la vie, un homme qui veut mourir parce qu'ayant été infidèle, il ne peut retrouver l'objet de son amour qui s'est éloigné de lui. Ce véritable roman est écrit en vers pathétiques qui ne sont comparables qu'aux premiers essais romantiques. En 1747 le même auteur fit représenter « Le Méchant ». Cette fois la comédie sérieuse à la Destouches se teinte de satire.

On y trouve une peinture prise sur le vif de ce jargon cher aux petits-maîtres, de ce ton de persiflage léger, que l'on affectait alors; c'est une parodie parfaitement saisie et rendue des conversations et de la mentalité de l'époque. Des traits au lieu de raison, toutes les choses sérieuses traitées avec légèreté c'était bien là une description fidèle d'une société corrompue et raffinée.

Comme l'a si bien fait remarquer M. J. Reinach, Diderot a dans l'histoire du drame une importance toute spéciale. La révolution complète est son œuvre, c'est lui qui a fixé et défini les règles du genre — car Diderot n'est pas seulement auteur mais législateur avant tout.

Ses « Réflexions sur la poésie dramatique » sont il est vrai très inégales, quelquefois sensées et judicieuses et parfois absurdes, mais toujours hardies et attachantes.

En général il désire la simplicité de l'action et du dialogue et ne veut produire de l'effet que par des moyens qui approchent de la vérité, du naturel.

Il condamne toute espèce d'imbroglio et préconise au contraire de donner au jeu des personnages, à leur pantomime, une importance plus grande. L'auteur dramatique, selon lui, doit chercher davantage à intéresser qu'à plaire, il doit émouvoir et non pas parler à l'esprit : « C'est alors », s'écrie-t-il, « qu'on tremblerait d'aller au spectacle, et qu'on ne pourrait s'en empêcher, c'est alors qu'au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poète se contente, il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante ». Plus tard encore, il complétera ses théories en préconisant de substituer *la peinture des*

servit de la Comédie pour écraser les ennemis de ses doctrines. Pour être exact il faut convenir que ce fut Palissot, le premier, qui porta sur le théâtre la satyre personnelle dans cette comédie « des Philosophes » (1760) ou tous les amis de Voltaire, Diderot entre autres, étaient mis en scène comme une bande de fripons. L'auteur de Zaire comprit que ce pamphlet infame ne venait pas du seul Palissot mais surtout de Fréron et immédiatement il résolut de tirer, avec les mêmes armes, une éclatante revanche de ce folliculaire. « L'Écossaise » (1760) fut la terrible réponse aux « Philosophes ». En cinq actes, Fréron sous le nom de Frelon était écrasé comme une bête malfaisante. Mais le plus extraordinaire, le plus merveilleux, ce fut que cet ouvrage de combat, écrit en quelques jours, est une comédie tout à la fois intéressante et touchante.

conditions de l'homme à celle des caractères. Le genre nouveau qu'il veut créer est défini par lui : « la tragédie qui aurait pour objet nos malheurs domestiques et qui peindra fortement le devoir des hommes ». Cette poétique nouvelle venait à son heure, Molière toujours respecté, admiré, n'attirait plus la foule, le goût du public avait changé, on préférait décidément être ému qu'amusé. D'autre part les classes moyennes prenaient de jour en jour plus d'importance et commençaient à souffrir malaisément les prérogatives que rien ne justifiait plus d'une noblesse dégénérée. Ces spectacles nouveaux étaient faits pour la bourgeoisie et devaient lui plaire. Dorénavant les petites gens ne seront plus, suivant la tradition molièresque, bernés et bafoués. Le drame va peindre gravement les roturiers, et cherchera à représenter devant un public composé de bourgeois, le spectacle moral, pathétique, touchant ou terrible de la vie domestique et du milieu bourgeois.



Gravure de P. M. Alix d'après Van Loo.

Diderot après avoir exposé son système dramatique voulut le mettre en pratique et n'y réussit que très imparfaitement. Son premier essai « Le fils naturel » (1757) ne put se soutenir au théâtre, par contre, sa deuxième tentative fut plus heureuse. « Le Père de famille » (1761) drame larmoyant s'il en fût, est très loin d'avoir le naturel et la simplicité que l'auteur préconise ; c'est au contraire un roman grandiloquent, où les tirades morales ne sont pas épargnées — mais néanmoins il offrait à la scène un certain intérêt pathétique, qui parut attachant à plusieurs générations. Les deux drames de Diderot sont écrits en prose ce qui marque aussi un sensible progrès vers le réalisme.

Et en vérité le mot de réalisme n'est pas trop fort, car nous verrons par la suite les disciples de Diderot faire preuve d'audaces inouies pour l'époque. Depuis longtemps déjà, d'ailleurs, le drame bourgeois et domestique existait en Angleterre et l'on montrait couramment sur les théâtres londoniens des spectacles atroces et mêmes repoussants. Deux pièces surtout « Le marchand de Londres ou l'histoire de George Barnwell » de Lillo, représentée à Londres en 1731 et « Le Joueur » d'Edward Moore, joué en

1735, firent une sensation considérable dans le monde des lettres lorsqu'elles furent traduites, la première en 1748 par Clément de Genève, (1) la seconde en 1762 par Bruté de Loirelle.

Ces œuvres n'étaient comparables à rien de ce que l'on concevait auparavant en France en fait de théâtre. F. Gaiffe, dans son livre touffu sur le drame (ouvrage qui nous a été d'un grand secours pour cette étude), nous donne de ces deux pièces une saisissante analyse. « L'une, dit-il, montre les effets de la débauche sur un jeune homme sans expérience et sans volonté; l'autre ceux de l'amour du jeu sur un homme déjà mûr que devraient retenir l'affection d'une tendre épouse et les charmes du foyer: Barnwell est entraîné au vol et au meurtre par Milwood, une vile courtisane; Béverley est encouragé dans sa funeste passion par un ami perfide, Stukely; l'ivresse des premières voluptés physiques agit sur l'un comme sur l'autre l'attrait des cartes, à la manière d'une impulsion irrésistible et fatale. Lillo nous fait pénétrer dans la chambre de la courtisane, et Moore dans l'infâme tripot; nous assistons aux machinations de Milwood comme aux instructions de Stukely à ses complices. Ni l'amitié, ni les chastes amours qui veillent sur l'un comme sur l'autre héros, ne parviennent à les sauver : malgré le fidèle Truman et la douce Marie, Barnwell mourra sous la main du bourreau, le dévouement de Leuson et l'affection constante et résignée de M[me] Beverley n'éviteront pas au malheureux joueur une fin lamentable.

« Un homme conduit à la potence, un cadavre étendu sur la paille d'un cachot, tels sont les lugubres tableaux sur lesquels se terminent les deux drames ». (2)

Ces atroces visions, ces dénouements effroyables devaient en effet paraître audacieux à un peuple habitué aux comédies de Marivaux, de Destouches et de Gresset, aux fadeurs de Boissy, de Fagan, ou de Desmahis.

« Le marchand de Londres » fut porté sur la scène française mais très tard; c'est en 1769 seulement que Mercier fit représenter un Jenneval. Laharpe et Falbaire donnèrent également une adaptation de ce drame anglais. « Le joueur » tout au contraire, traduit d'abord incomplètement par Diderot dès 1753, fut arrangé pour le théâtre français par Saurin en 1768. Cette pièce en trois actes en vers libres eut dès l'origine un grand succès et se soutint longtemps au théâtre.

Saurin avait tout d'abord donné à sa pièce un dénouement atroce : le joueur dans sa prison, après s'être empoisonné tentait de tuer son fils, car, disait-il :

(1) Pierre Clement, auteur des cinq années littéraires; il fut longtemps secrétaire, de Milord Walgrene ambassadeur d'Angleterre en France.

(2) F. Gaiffe. — « Le Drame en France au XVIII[e] siècle ».

« *Pour qui dans le malheur languit humilié,*
« *Mourir est un instant, vivre est un long supplice* ».

Mais il dut bientôt adoucir cette fin sinistre et il fit imprimer en 1771 un nouveau dénouement où Beverley est sauvé par sa femme et son domestique avant qu'il n'ait eu le temps de se donner la mort.

Avant d'en venir à Beaumarchais et à son théâtre, il nous faut retourner en arrière et étudier en quelques lignes « Le philosophe sans le savoir » de Sedaine. Ce chef-d'œuvre, (car on peut hardiment appeler ainsi cet ouvrage si simplement écrit, si miraculeusement équilibré), fut représenté en 1768. Jamais encore les théories de Diderot n'avaient reçu une application aussi heureuse, aussi parfaite. Un roman simple, sans tirades grandiloquentes, une vérité, un naturel, une émotion douce et pardessus tout, chose que l'on ignorait jusqu'alors, des détails d'un art supérieur. (L'épisode de la montre par exemple est réellement admirable.)



LA METROMANIE
Comédie de Piron, représentée pour la première fois par les Comédiens Français le 10 janvier 1738.

Cependant ces menus incidents si vrais, si vivants, ne furent guère appréciés à l'époque et, même à l'aurore du XXe siècle, voici comment un critique jugeait ce louable effort vers le réalisme : « Dans « Le Père de famille », si on nous révèle qu'un domestique doit avoir des papillotes, dans « Le Philosophe sans le savoir » on a grand soin de nous prévenir qu'un autre serviteur doit arriver à moitié habillé et tenant son col à la main ». Et il qualifie cela de « détails les plus ridicules ».

Diderot pensait autrement et il s'écria dit-on, dans un accès d'enthousiasme en embrassant Sedaine après la première représentation du « Philosophe sans le savoir » : « Ah ! mon ami la belle chose, et quel malheur que ma fille soit si jeune, je te la donnerais en mariage... »

Les disciples de Diderot furent nombreux. Citons parmi eux : Monvel, acteur-auteur, qui pendant la période révolutionnaire remporta un grand succès avec un drame lugubre « Les Victimes cloitrées », Desforges, dont le « Tom Jones à Londres » eut un succès durable puisqu'il se soutint au théâtre français jusqu'en 1894, Beaumarchais et Collé dont nous parlerons en détail plus loin. Et enfin Marsollier, Fenouillot de Falbaire, Baculard d'Arnaud et Sébastien Mercier.

Ces trois derniers dramaturges ont même dépassé Diderot, et leurs théories révolutionnaires ne sont pas sans intérêt. Avec eux le drame descend de plus en plus vers le peuple — Sébastien Mercier particulièrement est une sorte d'apôtre exalté et violent. D'après lui, la tragédie telle que l'entendaient Corneille, Racine ou Voltaire est une forme d'art imparfaite. Le drame instructif et populaire, voilà le genre de production dramatique qu'il préconise. « Il s'était fait un système de faire figurer principalement la classe moyenne du peuple dans ses pièces. Il avait une philosophie à lui, qui s'étendait bien plus loin que celle des philosophes ses contemporains, et surtout de ceux de l'école de Voltaire. Il aimait à exciter l'intérêt pour la classe laborieuse, qu'il croyait plus près de la nature. Il a cherché à justifier ce système de la manière suivante : « Un drame, quelque parfait qu'on le suppose, ne saurait trop être à la portée du peuple. » (1)

Le théâtre de Mercier est écrit en une prose grandiloquente, les tirades philosophiques et morales gâtent ce que les situations peuvent avoir parfois de théâtral et même d'émouvant. Du reste ses idées n'ont rien d'original, ce sont celles de toute la secte philosophique : défense du mariage et de la famille, éloges dithyrambiques du commerce, revendications égalitaires, attaques contre le fanatisme, etc...

Baculard d'Arnaud, comme Sébastien Mercier, dédaigne l'opinion des gens du monde ; c'est pour « la classe si bornée des cœurs sensibles, » qu'il entend écrire — mais à la vérité il cherche moins à émouvoir qu'à terrifier. Il ose dans ses trois drames (2) porter au théâtre les visions les plus sinistres, les plus effroyables.

Fenouillot de Falbaire fit représenter en 1770 « Un fabricant de Londres » qui fut copieusement sifflé ; mais il s'était fait connaître comme dramaturge dès 1767 en publiant « l'Honnête Criminel ». (3)

Ce drame, où se multiplient les aperçus philosophiques sur la tolérance, est encore un essai curieux vers le réalisme. Cette fois l'auteur au lieu d'imaginer un roman le prend dans la vie réelle. Voici du reste l'anecdote aussi pathétique que peu commune qui inspira de Falbaire :

(1) Ch. Nodier.

(2) « Merinval » (1749), « Le Comte de Comminges » (1765), « Le Triomphe de la Religion ou Euphémie » (1768).

(3) A Amsterdam. Et se trouve à Paris chez Merlin, libraire, rue de la Harpe.

Un ministre protestant, par zèle pour sa religion, viole la loi et est condamné aux galères pour le reste de sa vie; pendant qu'on le conduit à Toulon, son fils le rencontre sur la route et avec la complicité du conducteur de la chaîne se fait galérien à la place de son père.

Dans la copieuse préface de « l'Honnête Criminel », le dramaturge nous expose ses idées avec une ardeur qui est un signe des temps : « Je savais que l'action était vraie, qu'elle s'était passée de nos jours, chez nous-mêmes, et c'en était assez pour voir qu'elle intéressait mes concitoyens. J'écris pour tous les français, mais surtout pour mes compatriotes qui ne pensent pas comme moi. Ce sont eux, qui membres du même état, ne le sont pas de la même église, et qui, comme nous, fidèles sujets de Louis XV, ont, comme les Calas et les Sirven, le malheur d'être encore attachés à la première croyance de Henri IV. Ma patrie et mon siècle auraient eu à rougir éternellement du supplice de Calas, si les larmes versées sur sa mort ne les avaient lavés de la tache de son sang. Il y a deux cents ans que Calas eut péri de la même manière, mais il n'eut pas de même été pleuré et vengé... Si nous n'y sommes plus dans ces temps de ténèbres, d'enthousiasme et d'horreurs, c'est aux lettres que nous le devons. L'art dramatique surtout a eu beaucoup de part à cette grande révolution, car le plaisir sera toujours le meilleur maître du genre humain...

« Quant au genre même de la pièce, il n'est plus besoin de le défendre. « L'honnête criminel » est entre la comédie sérieuse et la tragédie, ou plutôt c'est une tragédie bourgeoise dont le dénouement est heureux.

« Ce nouveau genre, aperçu par un homme de génie, et tourné en ridicule par des critiques qui n'imaginent rien au-delà de ce qui est, commence à n'avoir pas moins de partisans qu'il a eu d'adversaires. Celui qui rira du bonnet rouge de mon galérien, au lieu de pleurer sur sa vertu et sur ses chaînes, celui qu'on ne peut toucher sans le secours d'une couronne ou d'un panache, n'est pas digne de sentir les tendres émotions de la nature, ni de verser les larmes de la pitié. »

Par la suite, nous verrons se multiplier les pièces dont le sujet est inspiré d'une anecdote réelle et contemporaine. Ajoutons aussi que le principe de la liberté des cultes que Falbaire défend dans sa préface et qu'il défendit aussi dans sa médiocre tragédie des « Jemmabos ou les moines Japonais », fut porté sur la scène en 1790 et 91 par trois poètes : Laya, Lemierre d'Argy et Chénier, qui s'emparèrent de la douloureuse histoire de Calas.

Enfin voici Beaumarchais. Cet homme de lettres, bizarre, calculateur et pratique, éloquent et bluffeur, débuta dans la littérature par des drames où les tendances de Diderot se manifestaient ouvertement.

« Eugénie », qui date de 1767, est un drame larmoyant écrit dans un style amphigourique qui certes n'annonçait pas « Le Mariage de Figaro ». Cette

pièce n'est remarquable que par le soin pris par l'auteur pour nous décrire l'habillement des personnages et aussi par les très curieux jeux d'entr'actes, (sorte de pantomime se rapportant à l'action), destinés à relier les actes les uns aux autres. « Les deux Amis » représentés en 1770 est encore un ouvrage extrêmement original. Ce drame en effet repose entièrement sur des embarras commerciaux.



H. Gravelot inv — N. de Launay sculp.

voici, voici l'instant affreux
Ou je sens tout le poids du destin qui m'accable.
Acte III

L'Honnête criminel. Drame en vers.

Cinq ans plus tard paraît « Le Barbier de Séville ». Désormais Beaumarchais a trouvé sa voie. L'œuvre est d'une saveur étrange, elle présage déjà les audaces du « Mariage de Figaro ». Sur un imbroglio banal du vieux théâtre, l'auteur brode des incidents imprévus, accroche des mots étonnants, terribles, le dialogue est un feu d'artifice continu et éblouissant. La verve mordante de Figaro venait au moment opportun et le public roturier du parterre applaudissait avec enthousiasme, car il sentait instinctivement que ce barbier, ce laquais, dont la supériorité écrasante de l'esprit et du talent éclatait à chaque réplique, était son homme...

Enfin, avec « le mariage de Figaro », le pamphlet, le factum, le libelle, le livre philosophique, envahissent la scène. Figaro, sûr de l'impunité, ose tout à présent, il attaque à droite, à gauche, en bas, en haut, en haut surtout !... Toutes les idées que la Révolution va faire triompher bientôt, sont réunies dans cette pièce hardie, mordante, accérée. L'assaut contre les institutions vermoulues, contre

les abus et les préjugés, est mené sans ménagement. Le peuple s'est mis de la partie.

Il nous reste encore à mentionner une très heureuse tentative de Collé. Ce poète, ce chansonnier joyeux, grivois même, a fait une œuvre attachante à un degré suprême : « La partie de chasse de Henri IV » (1774). Ce drame, (si l'on peut appeler ainsi une pièce où la gaieté se nuance à peine d'une douce émotion), imité d'une pièce anglaise « Le Roi et le fermier de Mansfield » (1), est un heureux type de pièce sociale.

L'auteur met en scène le Béarnais qui, égaré dans une partie de chasse, se réfugie chez des paysans. Les braves gens parlent librement devant le roi qu'ils n'ont pas reconnu, critiquent les abus et finissent par boire à la santé du monarque. Il va sans dire que les éloges décernés au bon roi Henri IV n'étaient qu'un reproche déguisé contre l'égoïsme de Louis XV. Jamais avant « La partie de chasse de Henri IV » on n'avait fait figurer un roi ou même un grand personnage dans une comédie. C'était là une innovation audacieuse qui fut imitée par la suite et d'une manière particulièrement bien venue dans « Les deux pages » de Desaides où Frédéric II est mis sur le théâtre.

Avant d'aborder la période révolutionnaire, il convient de signaler deux pièces intéressantes : « La jeune indienne » de Chamfort (1764) et le « Pygmalion » de J.-J. Rousseau. (2)

Chamfort, dans sa petite comédie en un acte, nous montre une jeune sauvage dont la naïveté contraste avec les institutions sociales qu'elle ne saurait comprendre. Cette satire piquante remporta un gros succès et s'est maintenue à la scène assez longtemps. Quant à la *scène lyrique* de Jean-Jacques (1775) où l'on voit un artiste amoureux de la statue qu'il a sculptée, ce n'est guère qu'un long monologue. L'ouvrage s'éloigne complètement de l'esthétique classique, en mélangeant audacieusement la musique et la déclamation. Le succès de « Pygmalion » fut dû surtout aux belles formes de Galathée que représentait Mlle Raucourt « qui », dit un critique,

(1) Ouvrage de Dodsley, traduit en français en 1756 sous le voile de l'anonyme par M. Patu.

(2) Jean-Jacques, qui devait en 1758 publier sur le théâtre et les comédiens sa fougueuse lettre à d'Alembert se montra tout d'abord, un amateur enthousiaste de spectacles, et sa carrière d'auteur dramatique et de musicien fut bien plus longue et mieux remplie qu'on ne l'imagine généralement.

Dès 1740 il écrit son premier opéra : « La découverte du Nouveau Monde » et deux ans plus tard il entreprend la composition d'un ballet héroïque « Les Muses Galantes ». L'ouvrage, joué d'abord chez M. de Bonneval figura plus tard (1767) au répertoire de l'opéra.

On sait que l'auteur des « Confessions » collabora aux « Fêtes des Ramire », opéra de Voltaire et Rameau destiné aux divertissements de la Cour.

« Le Devin du Village » date de 1752, mais entre temps à Chambéry, le philosophe genevois, avait ébauché « Narcisse ou l'amant de lui-même », (petite pièce qui ne devait être achevée et jouée au Théâtre Français que longtemps après), et écrit en 1747 une comédie en 3 actes « L'engagement Téméraire » qu'une troupe d'amateurs représenta à la Chevrette.

Pygmalion (1754) fut son dernier ouvrage destiné au théâtre.

« parut sur son piédestal comme le modèle de la beauté, comme le chef-d'œuvre d'un art divin. »

Cette scène lyrique fut nommée aussi par Jean-Jacques *mélodrame*. Ce mot de mélodrame désignait en effet très exactement le mélange de prose et de musique qui caractérisait son œuvre.

Le philosophe de Genève ne se doutait certes pas alors de la fortune théâtrale extraordinaire que le terme de mélodrame aurait par la suite, et combien longtemps les auteurs useraient de la musique, pour souligner les passages émouvants de leurs drames.

Dès la fin du XVIIIe, cette formule va donner naissance à une nouvelle sorte d'ouvrage dramatique qui très résolument cherchera à satisfaire, non pas un public restreint d'amateurs, mais la masse, le peuple. Ces pièces emprunteront au drame ses invraisemblances, ses situations compliquées, sa forme ampoulée, solennelle et aussi son esprit de morale et de justice. On y trouvera le plus souvent, étroitement mêlés, du pathétique et du bouffon, et parfois, un ballet viendra au plus fort de l'action reposer et charmer le spectateur angoissé.



H Gravelot inv J.B Simonet Sou.

Enchainé, confondu parmi des scélérats,
Je partage l'horreur et l'effroi qu'ils inspirent...

Act. II.

L'Honnête criminel. Drame en vers par Fenouillot de Falbaire.

Le mélodrame apparaît timidement en France en 1792 avec « Robert chef de brigands » de La Martellière, (Théâtre du Marais), puis encore en 1792 sous le nom de *comédie-héroïque* avec « Le Château du Diable », (Théâtre

Molière), de Loaisel-Tréogate, (cet ancien gendarme du Roi qui s'était improvisé auteur dramatique). Enfin les règles du genre sont fixées définitivement avec Guilbert de Pixerécourt qui fait jouer en 1800 son inoubliable « Cœlina ou l'enfant du mystère ».

***

Il nous a paru indispensable de consacrer un paragraphe spécial à la période qui s'étend de 1789 à 1800.

En effet à compter de la Révolution les spectacles à Paris prennent un aspect tout nouveau. « Le théâtre est l'expression de la société » constatait Etienne dans son discours de réception à l'Académie; cela fut surtout vrai durant les dix années qui bouleversèrent de fond en comble le royaume de France. « Le théâtre de cette époque », dit Geoffroy, « n'offrait que des tableaux révolutionnaires, on ne voyait même dans les comédies que les crimes des tyrans et des prêtres, les fureurs et les vengeances des insurgés, et lorsqu'on était las de frémir et qu'on voulait rire un moment, on s'égayait aux dépens des moines et des religieuses. »

Il y a des exceptions toutefois et quelques œuvres comme « Le Conciliateur » ou « Les femmes » de Damoustier sont d'une fadeur qui peut surprendre quand on songe que ces deux comédies furent conçues et représentées l'une en 1791, l'autre en 1793.

Et si « La Philinte de Molière » de Fabre est tout imprégné des idées de Jean-Jacques, par contre Collin d'Harleville dans « l'Inconstant » ou dans « le vieux Célibataire » cherche seulement à nous divertir et à nous attendrir doucement.

Du reste les pièces sensibles abondent durant cette période. La négrophilie entre autres, est à l'ordre du jour parmi les auteurs, et fournit de pathétiques sujets de romans et de drames. Le premier ouvrage de ce genre, « L'esclavage des nègres ou l'heureux naufrage » de la malheureuse Olympe de Gouges, avait été il est vrai en 1789 assez mal accueilli par le spirituel parterre de la comédie, mais quel triomphe par contre quelques années plus tard pour « Adonis ou le bon nègre » (1797) de Béraud et Rosny.

A la vérité, le grand nombre de scènes que l'abolition des privilèges avait fait surgir dans tous les coins de Paris et qui se faisaient une concurrence acharnée, le besoin de satisfaire un public populaire et exalté, l'instabilité des choses et des institutions, tout cela devait donner naissance à une littérature hâtive où l'esthétique ne pouvait avoir aucune part, et, effectivement, si l'on laisse de côté les ouvrages de M. J. Chénier, de Fabre et de Collin d'Harleville, le théâtre de cette époque est d'une bien grande pauvreté au point de vue artistique.

Nous avons cru cependant qu'un rapide coup d'œil sur certaines œuvres caractéristiques de ces temps troublés ne serait pas sans intérêt car de 1789 à 1800 l'histoire du pays peut être suivie presque jour par jour dans l'histoire du théâtre.

Déjà le Charles IX de Chénier (1789) était tout bouillonnant des idées nouvelles. Mais il semble bien que le premier ouvrage dramatique inspiré directement par la Révolution et joué sur une grande scène parisienne (1), soit une comédie de Carbon-Flins, intitulé « Le Réveil d'Epiménide à Paris ou les étrennes de la liberté ». Cette aimable œuvrette n'est qu'une sorte de revue qui met en scène Épiménide, lequel s'étant endormi avant « le grand chambardement », est tout étonné à son réveil de constater les heureux changements opérés autour de lui par la Révolution. « Le Réveil d'Épiménide » garde encore une certaine tenue littéraire, la pièce est écrite en vers parfois très agréables, mais bientôt le ton change... Les combats qui se déroulent aux frontières, les agitations sanglantes de la rue, absorbent de plus en plus l'esprit public et le théâtre forcément reflète au jour le jour les péripéties de la tourmente.

Encouragés (et au besoin menacés), par les pouvoirs publics, les dramaturges dans leurs œuvres presque toujours enfantines, bizarres, mal équilibrées (où la pantomime tient souvent plus de place que le texte), exaltent les idées nouvelles. Bientôt, les auteurs s'emparent des faits divers, des anecdotes d'actualité et les portent presque aussitôt sur le théâtre. « Le Tombeau de Désille » de Desfontaine représenté aussi en 1790 est une des premières pièces de ce genre. On y célèbre l'acte héroïque d'un jeune lieutenant qui, lors de la révolte de Nancy, s'était jeté devant la bouche d'un canon braqué par les séditieux contre les troupes fidèles.

Cet ouvrage d'un genre nouveau qu'on baptisa *fait historique* devait par la suite donner naissance a une multitude de pièces ou les troubles civils se trouvaient transportés sur le théâtre : c'est d'abord « La Liberté Conquise ou le Despotisme Renversé » puis « La prise de la Bastille » puis encore « La Journée de Varenne ou le maître de poste de St Menehould », « Le premier coup de canon aux Frontières », « La mort de Beaurepaire » etc. En 1791 les auteurs dramatiques offrent au public une autre nouveauté : des sortes de tableaux dialogués composés pour glorifier les grands hommes Républicains : Mirabeau, Rousseau, Voltaire et plus tard Lepelletier de St-Fargeau et Marat, deviennent ainsi des héros de comédie. Cette même année encore le parterre acclame au théâtre de la République le « Brutus » de Voltaire et un insipide « Washington ou la Liberté du Nouveau Monde » de Sauvigny.

Mais les événements se précipitent et les auteurs vont à leur tour refléter les nouvelles tendances populaires. En 1792 et même en 1793 en pleine

(1) Théâtre-Français, le 1er janvier 1790.

Terreur les théâtres ne désemplissent pas. Il faut reconnaître du reste que si durant ces deux années un grand nombre de pièces firent l'apologie des terroristes et de leurs excès, quelques écrivains indignés se dressèrent contre Marat et Robespierre. Jacques Beffroy de Reigny et Laya furent parmi ces derniers.

De Reigny, plus connu sous le nom de Cousin Jacques, dans deux ouvrages « Nicoméde dans la lune ou la révolution pacifique » (1790) comédie en trois actes mêlée de vaudevilles, (ou se trouvaient, entre autres, les couplets qui connurent une vogue si grande « N'y a pas d'mal à ça Colinette »), puis dans « le Club des bonnes gens » (1791), osa sous une forme facétieuse dire de dures vérités aux démagogues et prêcher au beau milieu des passions désordonnées la modération, l'indulgence et la paix.

Laya est autrement violent; son « Ami des lois » joué en 1793 (en plein règne sanglant de Robespierre), est avant tout une œuvre courageuse. Il fallait en effet quelque courage pour oser attaquer ouvertement les « tyrans républicains » et leur crier :

« *Brigands, l'ombre a passé, songez à disparaître* »

Parmi les pièces des purs, mentionnons pêle-mêle : les deux comédies de Dugazon « L'émigrante ou le père jacobin » et « le Modéré » dont les titres seuls sont un certificat de civisme; « Le patriote du 10 Août » de Dorvo; « L'Époux Républicain » de Pompigny, « La fête de l'Égalité », « La nourrice républicaine » de Radet et Desfontaines; « Les Catilinas modernes » de Féru fils, où Molé représentait Marat, « Le Tombeau des Imposteurs » de Plancher Valcour, Moline et Bourdon et enfin « Le Jugement dernier des rois » de Sylvain Maréchal. Cette prophétie en un acte dépasse en grossièreté et en folie tout ce que l'on avait imaginé jusqu'alors. Voici un résumé de cet ouvrage qui fit fureur en son temps : Un vieillard qui dépérit depuis plusieurs années dans une île déserte où il a été déporté par ordre royal, voit arriver un beau jour une troupe de sans-culottes de toutes les nationalités de l'Europe (car l'auteur suppose que la Révolution s'est généralisée) et chacun de ces patriotes amène son ex-tyran enchaîné. Le pape même figure, tiare en tête, parmi les captifs. Il va sans dire que ce personnage, joué de burlesque façon par Dugazon, excitait l'enthousiasme des ultras.

Après le 9 thermidor, avec l'évolution de l'opinion publique, le théâtre à son tour est animé de tendances différentes. Voici d'abord « le Tolérant » joué sur le théâtre de la rue Feydeau; il est suivi bientôt par « la Tartuffe révolutionnaire » représentée au théâtre de la République, puis tout de suite les auteurs s'emparent de menues anecdotes rappelant la terreur et brodent des dialogues



H. Gravelot inven *Binet sculp.*

O Dieu! voi ces nobles combats!
Baisse un moment ici tes regards sur la terre
Ce spectacle en est digne. *Act. V.*

L'Honnête criminel. Drame en vers.

sur de minces épisodes du grand drame. « Le Bon Fermier » est le modèle du genre. Ce petit drame rappelait le beau geste d'un fermier dont le patron avait été guillotiné et qui racheta ses biens à seule fin de les conserver pour les enfants de son malheureux propriétaire. En même-temps Ducancel donne un factum violent contre le parti tombé : « L'Intérieur des comités révolutionnaires ou les Aristides modernes » et Armand Charlemagne Martinville, Dumaniant affichent des tendances analogues dans « Le souper des Jacobins », « le concert de la Rue Feydeau », « L'hypocrite en Révolution » etc...

Pour terminer sur une note gaie cette nomenclature un peu aride nous parlerons de deux charmantes pièces satiriques dirigées contre les profiteurs et les « nouveaux enrichis » et jouées au temps du Directoire. « Mme Angot ou la Poissarde parvenue » de Maillot et « l'Agioteur » d'Armand Charlemagne.

La première de ces joyeuses comédies, dont l'héroïne est restée légendaire, fut souvent imitée, entre autres par Aude dans « Mme Angot au sérail de Constantinople ».

« L'Agioteur » est une piècette très bien venue, où l'auteur peint la fièvre de trafic de l'époque et où l'on est tout étonné de trouver des tirades qui furent d'actualité il y a bien peu de temps encore. On y voit un tripoteur d'affaires et un perruquier trafiquant universel. Écoutez-les parler :

CRUSOPHILE.

Je ne vous connais pas pour faire le commerce.

BOUCLIAC.

Fi donc, c'est un métier que tout le monde exerce.

. . . .

On trouve du café chez plus d'un chapelier ;
Voulez-vous des chapeaux ? Allez chez l'épicier.
J'achetai mes souliers chez mon apothicaire,
Et mon voisin qui fut autrefois avocat,
Tient du poivre et du suif, du sucre et du tabac ;
Et moi qui fais aussi des affaires en ville,
Devinez qui je suis : je vous le donne en mille.

. . . .

... Je faisais autrefois la barbe à tout le monde,
Et j'étais dans cet art d'une adresse profonde.
Les gains étaient petits, je fais double métier,
J'exerce le négoce, et je suis perruquier,
Et de ces deux états l'un n'empêche pas l'autre.

CRUSOPHILE.

Fort bien, que tenez-vous ? Quel article est le vôtre ?

BOUCLIAC.

Je tiens tout, je vends tout, des bijoux et du vin,
Du sel et du coton, des mouchoirs et du pain,
De la poudre et du drap, du sucre et des chandelles,
Des livres et du fer, du beurre et des dentelles,
Du fil et du savon, du suif et des tableaux,
De l'huile et du café, du poivre et des chapeaux.

CRUSOPHILE.

Au fait, que venez-vous proposer?

BOUCLIAC.

Je viens vendre.

CRUSOHPILE.

Quoi?

BOUCLIAC.

Ce que vous voudrez.

CRUSOPHILE.

Il s'agit de s'entendre
Je voudrais du savon.

BOUCLIAC.

J'en tiens du merveilleux,
A Paris arrivé depuis un jour ou deux,
Par un vieux médecin expédié par terre,
A son marchand de bois, au compte d'un notaire.
Cela n'a pas encor couru les magasins,
Et n'a guère passé que par quinze ou vingt mains.

. . . .

CRUSOPHILE.

Et le prix?

BOUCLIAC.

Il en est qui viendraient vous surfaire,
Et vous proposeraient une mauvaise affaire;
Mais moi, grâces au ciel, je suis accommodant,
J'ai de la probité, je marche rondement.
Petit gain me suffit, je ne cherche qu'à vivre.
Et je vends mon savon quatre-vingt francs la livre.

CRUSOPHILE.

C'est un peu cher.

BOUCLIAC.

Demain, cela renchérira
Et l'on s'est à la Bourse arrangé pour cela...

De 1916 à 1920, nous avons vu se multiplier les Crusophile et les Boucliac.

***

Il n'est guère possible lorsqu'on étudie l'époque révolutionnaire de passer sous silence les pièces spécialement composées sur les moines et le clergé, car durant les premières années qui suivirent la proclamation de la liberté elles se sont multipliées.

La guimpe paraît pour la première fois sur la scène en 1790 dans une pièce de Laujon « Le Couvent ». Cette comédie assez décente fut suivie bientôt par une œuvre d'un goût déplorable, « Le Mari directeur ou le Déménagement du Couvent » par Carbon Flins où l'auteur ne craint pas de nous montrer des moines et des religieuses chantant ensemble des cantiques galants.

Le drame en vers de Baculard d'Arnaud : « Le Comte de Comminges ou les Amants malheureux », imprimé dès 1764 fut aussi représenté en 1790 et peut donner une idée du théâtre de terreur, tel que l'entendait ce dramaturge.

Voici à titre documentaire la description, rapportée par Etienne de Martinville, d'une des scènes (3me acte) de cet horrifique ouvrage.

« On a ici sous les yeux le spectacle d'un solitaire mourant dans le triste appareil de la plus austère pénitence. La marche des religieux à l'endroit où le mourant doit déposer, avec la vie, les débris de sa mortalité, le lit de cendre sur lequel il doit expirer pour consommer la pénitence, le son lugubre de la cloche qui est le signal de l'agonie, rien n'est oublié. »

De nouveau en 1791 les Italiens donnent « Les rigueurs du Cloître » et la Comédie Française représente « les Victimes Cloîtrées » de Monvel. Dans cet ouvrage romanesque et lugubre dirigé contre les vœux forcés, l'on voit un novice, qui, étant parvenu à percer le mur du cachot où le prieur de son monastère l'a séquestré, trouve, dans les oubliettes d'un couvent de femmes mitoyen, celle qu'il aime près d'expirer. La mise en scène du quatrième acte où se déroule ce sinistre épisode mérite d'être reproduite telle que l'auteur l'indique :

« La scène est double et représente deux cachots, celui d'Eugénie du côté de la Reine; il est éclairé par une lampe de terre posée sur une pierre. Tout le meuble consiste en un paillasson vieux et déchiré, une petite cruche d'huile, une cruche de grès, un pain bis et une pierre pour servir de traversin et de siège à la prisonnière.

« Le cachot de Dorval, du côté du Roi est, au lever du rideau, plongé dans une obscurité profonde; on y voit deux tombes en pierre noire, avec un anneau à chacune pour lever la grande pierre qui la couvre. Au fond de chaque cachot est une petite porte de fer. » (1)

Toujours cette même année 1791, Laharpe fait jouer sur le Théâtre de la République sa « Mélanie ou la Religieuse » drame, publié depuis longtemps, et qui avait même été joué vingt ans auparavant chez Mme de Cassini.

Enfin en 1792, 1793, et 1794 les attaques contre les moines et les monastères se font de plus en plus nombreuses. Si quelques unes, comme « le mariage du Curé » de Plancher-Valcour « Les Capucins » de Beffroy de Reigny, sont assez anodines, d'autres, comme « La fête de la Raison » de Sylvain Maréchal, « La Papesse Jeanne » ou bien encore « La tentation de St Antoine », « Les Moines gourmands », « Les Dragons et les Bénédictines », « A bas la Calotte », « L'esprit des prêtres », « Une journée au Vatican ou le Souper du pape » sont d'une grossièreté que l'on a peine à imaginer.

***

Avant d'aborder l'Opéra-Comique et l'Opéra que nous traiterons d'ailleurs très succinctement, nous consacrerons quelques lignes à Picard. Cet auteur comique qui débuta dans les lettres durant la période révolutionnaire (sa première œuvre « Le Conteur ou les Deux Postes », comédie en trois actes et en prose fut jouée le 4 Février 93 sur la scène du Théâtre de la Nation), remplit dans la littérature un rôle plus considérable qu'on ne le croit. En effet Picard a inauguré un système tout neuf dans la manière de présenter un thème comique, en substituant dans plusieurs de ses comédies, la peinture des groupes à celle d'un type ou d'un personnage. Du reste le moment était venu de faire subir au théâtre une semblable évolution, car le bouleversement social et politique en diminuant sensiblement l'importance de l'individu, mettait les collectivités en valeur. Le monde était devenu trop mouvant, trop changeant, il fallait brosser des ensembles; Picard s'y attacha très habilement dans nombre de pièces. « La petite ville » entre autres, représentée en 1801 est un exemple typique de ce procédé nouveau.

---

(1) Théodore Muret. — « L'Histoire par le Théâtre ».



L'OPÉRA-COMIQUE.

Certains auteurs font remonter l'origine de l'opéra-comique en France à 1678, lors de la représentation au Théâtre de la Foire, chez Maurice et Alard de « Les forces de l'Amour et de la Magie ». A dire vrai les Français ont toujours aimé vivement le vaudeville, et les farces, entremêlées de couplets grivois et satiriques, remontent assez haut dans l'histoire du théâtre. Néanmoins, on peut dire avec Laharpe que l'opéra-comique proprement dit est « un genre de drame né au XVIIIe siècle. »

En effet, au cours du XVIIIe siècle, la vogue de cette sorte de spectacle a été continuelle et certains auteurs s'y sont consacrés presque exclusivement.

Il va sans dire aussi que ce divertissement d'abord grossier, indécent même, n'a cessé au cours du siècle de se transformer, de progresser, de s'affiner.

Avant d'étudier l'évolution du genre, il n'est pas sans intérêt de suivre — oh, très rapidement — les vicissitudes nombreuses de ce spectacle.

C'est en 1707 que la Veuve Maurice et Alard, directeurs d'un théâtre forain, eurent l'idée, pour échapper aux poursuites des comédiens français et italiens, de prendre avec Guyonnet directeur de l'Opéra des « arrangements ». Ces arrangements que l'Académie Royale de Musique se croyait en droit de conclure en vertu de son privilège permettaient à la Veuve Maurice et à Alard, moyennant une redevance annuelle, d'user de chanteurs dans les divertissements, de danseurs dans les ballets, et d'opérer des changements de décor.

Mais, c'est en 1709 seulement, que nous voyons le sieur et la dame Gaultier de St-Edme traiter avec l'Académie Royale de Musique pour un privilège « d'opéra-comique ».

Pourtant ce ne fut que bien plus tard, en 1717, à la Foire St-Laurent, que

les St-Edme, associés avec la dame de Beaulne, (1) jouèrent régulièrement et avec succès (puisque le Régent lui-même se rendait souvent à ce spectacle), des pièces mêlées de vaudevilles.

La vogue fut même si considérable, que les deux Comédies s'émurent derechef et obtinrent la clôture des loges d'opéra-comique. Cette fermeture fut maintenue jusqu'en 1720 où un entrepreneur nommé Francisque, à la Foire St-Laurent, se hasarda à faire représenter « L'Ile des Amazones », opéra-comique de Lesage et Fuselier, puis « La Statue merveilleuse » des mêmes auteurs.

Pendant les quatre années suivantes, les Forains s'ingénièrent à éluder l'arrêt de 1718 qui leur interdisait *la parole* et ne leur permettait d'autres jeux que les danses de corde, les marionnettes et les curiosités. Marc-Antoine Lalauze, associé avec plusieurs entrepreneurs, obtient le 30 Avril 1721 un privilège d'opéra-comique mais il n'en profite que durant une seule foire. Francisque, alors se fait donner ce même privilège pour 9 ans. Cependant, dès le mois de décembre, la même année, la cour supprime son spectacle. Cette lutte obstinée où l'esprit d'invention des auteurs de la foire se donna libre carrière, se termina enfin, en 1724, au profit du sieur Maurice Honoré, fournisseur de chandelles des théâtres de Paris, à qui l'on accorda à la foire St-Laurent un privilège d'opéra-comique.

Ce privilège passe de mains en mains. En 1728, à Boizard de Ponteau (2) succède Mayer dit de Vienne (1732) pour une année seulement car, dès 1733, de Ponteau reprend la direction de l'entreprise. Dix ans plus tard il la cède de nouveau au sieur Monnet (1743) qui à son tour se désiste bientôt en faveur de Berger (1744).

En 1744, nouvelle suspension, plus grave cette fois puisqu'elle dure six années. Mais enfin en 1752, Monnet avec l'autorisation du Roi et l'appui de la ville (laquelle depuis deux ans avait la régie de l'opéra), obtint le rétablissement du fameux privilège.

Immédiatement il fait réparer la salle du faubourg St-Germain et reconstruire celle de la foire St-Laurent qui avait été détruite.

Avec beaucoup de succès et jusqu'en 1757, Monnet exploita les deux salles. En 1758 seulement, il passa son entreprise à Corby, Favart, Moët et de Hesse, qui s'étaient associés pour lui succéder. Cette association fructueuse dura jusqu'en 1762, époque à laquelle l'opéra-comique fut définitivement réuni à la Comédie Italienne.

(1) Catherine Vanderbeck, femme en premières noces d'Etienne Baron puis en secondes noces de Pierre de Beaulne. Elle était fille de la Veuve Maurice. Les St-Edme et la dame de Beaulne avaient déjà été associés de 1713 à 1715; ils possédaient alors deux théâtres : Le Nouvel Opéra-Comique de Boxter et Saurin et le Nouvel Opéra-Comique de Dominique.

(2) C'est durant la deuxième direction de Ponteau, le 20 février 1741 que Favart donna, sur les tréteaux de la Foire « La Chercheuse d'Esprit ».

***

Les farces de la foire ayant quelque intérêt littéraire ne remontent guère, qu'au début du XVIIIe siècle.

Lesage, d'Orneval, Fuselier, Dominique fils, Piron étaient les auteurs attitrés des spectacles de la Veuve Maurice et Alard, de Lalauze et de Francisque.



La préface du « Théâtre de la Foire » où Lesage et d'Orneval ont recueilli ce qui leur a paru mériter d'être conservé, nous montre combien l'auteur de « Turcaret » attachait d'importance à cette sorte d'ouvrages. Il veut qu'on y trouve « des caractères, du plaisant, du naturel, de la vérité »; ce théâtre à son avis est non seulement « le plus propre à faire valoir les saillies de l'esprit, à relever les ridicules » mais encore (et cela caractérise bien les idées du temps), « à corriger les mœurs ».

Piron, dans son théâtre de la Foire — que l'étrange Rigolez de Juvigny a édité et commenté — Piron, avec plus de franchise, avoue que l'on trouve « des traits libres par ci par là » dans ses farces et que « le goût du public l'exige des pièces malgré les entrepreneurs et les auteurs ».

Et de fait, ces spectacles destinés tout d'abord à des gens du peuple qui allaient s'y divertir à peu de frais, devaient nécessairement être assaisonnés d'un sel un peu gros. Les auteurs sur des canevas imités de farces italiennes ou tirés de quelque fable mythologique (car le public alors était plus familier que celui d'aujourd'hui avec l'histoire des dieux, des déesses et des héros grecs), brodaient des plaisanteries et des équivoques « assez claires pour être fort libertines au point que souvent même le choix des rimes avertissait le spectateur de substituer les mots propres, c'est à dire les gros mots. »

Quant à la musique, Laharpe nous explique suffisamment le peu d'importance qu'elle avait : « Tout l'agrément de ces couplets, dit-il dans son Lycée, est presque toujours dans les refrains populaires qui couraient alors : *les Flon*

Flon Flon, *les Zon Zon Zon*, *les Gai Gai Gai*, reviennent sans cesse et l'on s'en rapporte au spectateur pour y entendre finesse. » (1)

Nous ne nous étendrons pas sur les querelles des forains et des comédiens français qui, jaloux des succès de leurs modestes concurrents, leur suscitèrent à diverses reprises mille difficultés. — Un jour le pouvoir arbitraire leur interdisait la parole, plus tard il les autorisait à faire parler dans leurs farces un seul acteur, la pantomime et l'orchestre devant suffire pour le reste.

Ces persécutions rendirent les auteurs ingénieux et ils imaginèrent pour suppléer au mutisme de leurs interprêtes *les écriteaux*. Voici comment l'on procédait : une bande de toile sur laquelle se trouvait le couplet descendait du cintre, l'acteur faisait les gestes, l'orchestre jouait l'air et les spectateurs chantaient les paroles à la barbe des commissaires chargés de veiller au respect des arrêts du Grand-Conseil.

Avec Panard l'opéra-comique commence son évolution. On distingue en lui des velléités de morale et ses petites pièces d'à-propos sont déjà d'une facture plus soignée et plus recherchée. On ignore généralement que c'est Panard qui, dans « les Vœux Accomplis » décerna à Louis XV ce surnom de « Bien-aimé » qui fit fortune.

Ce n'est pourtant que durant la seconde moitié du siècle avec Favart, Vadé, Anseaume, Sedaine, Marmontel et d'Hélle, que l'opéra-comique acquiert une forme définie, complète et se sépare nettement de la Comédie en Vaudeville.

Grâce à Favart, l'opéra-comique s'élève jusqu'à la bonne comédie. Doué d'infiniment de talent et de goût, il a peint sous les couleurs les plus fausses, mais aussi les plus charmantes, les amours de village. L'art de ses couplets, de ses ariettes (le premier, et dès 1741 dans « La chercheuse d'esprit » il a introduit ce chant léger et court imité des Italiens) est exquis et son invention théâtrale est généralement heureuse. Avec Favart enfin l'opéra-comique se métamorphose; de satirique, de vulgaire, il devient gracieux, sentimental.

Plus tard même dans « L'Amitié à l'épreuve », il nous attendrira, et plus tard encore, cédant à la folie de moraliser, nous le verrons prêcher à l'exemple de Diderot dans ses « Moissonneurs ».

Marmontel, qui fit de si piètres tragédies, a eu plus de bonheur avec ses opéras-comiques qui réussirent presque tous. Il faut reconnaître d'ailleurs que si les ouvrages de ce dramaturge sont un peu lourds et manquent de cet esprit pétillant, de ce tour gracieux que l'on trouve chez Favart, ils démontrent du moins une compréhension très juste de ce que doit être un bon opéra-comique. En effet, Marmontel l'un des premiers a voulu réaliser l'union étroite

(1) Le premier opéra-comique avec musique nouvelle fut pourtant représenté dès cette époque. C'est une parodie de Télémaque écrite par Lesage et dont Gilliers, violoniste de la Comédie Française, composa la musique (1715).



UNE SCÈNE DE L'OPÉRA-COMIQUE

de la musique et du livret. La musique avait il est vrai, lorsque Marmontel donna ses premiers opéras-comiques, fait de grands progrès avec Philidor, Duny, Monsigny, et la tâche était moins difficile (1). Néanmoins, la collaboration intime de Marmontel et de Grétry fut une heureuse tentative.

Marmontel « s'astreignit » dit S. Lenel dans son intéressant volume consacré à cet écrivain, « à la besogne ingrate de composer, uniquement en vue de la musique, plusieurs comédies mêlées d'ariettes ou de chant pour le Liégeois Grétry qui arrivait d'Italie, où il avait étudié les procédés des maîtres du pays. Il l'aida à transformer notre opéra-comique, où le nouveau musicien fit « sentir le charme de l'air phrasé à l'italienne, « qui manquait à la scène de l'opéra français, pour l'animer et l'embellir », et que l'on pouvait y employer avec intelligence et avantage, ainsi que le duo et le récitatif obligé. »

On trouve déjà dans « les Troqueurs » de d'Auvergne (1753), « les deux Chasseurs » de Duny (1763), « le Sorcier » de Philidor (1764), « Rose et Colas » de Monsigny, « la fée Urgèle » de Duny, (1765), des ariettes, duos, trios, chœurs, ouvertures, même parfois le récitatif, mais plus souvent le parlé et aussi le vaudeville, vestige du passé. Avec « le Huron » (1768) et « Silvain » (1770) de Grétry, apparaît le récitatif obligé. Ces opéras-comiques « firent voir que notre langue était assez musicale pour produire les plus grands effets entre les mains d'un habile compositeur. »

Il n'est pas inutile aussi de remarquer que les opéras-comiques de Marmontel s'éloignent de plus en plus de la comédie gaie et que l'auteur vise bien davantage à nous toucher, ou même à moraliser, qu'à nous faire rire.

L'Anglais d'Hèlle, qui fut aussi le collaborateur de Grétry, a connu dans son temps une vogue considérable, et son « Amant jaloux » était encore à la fin du siècle considéré comme le chef-d'œuvre de l'opéra-comique.

Pourtant la plupart de ses comédies, empruntées à des imbroglios italiens ou espagnols, n'offrent guère d'autre intérêt que d'être assez gaies.

Grétry, dans ses « Essais sur la Musique » nous a dépeint d'Hèlle comme « original et paresseux ». Cette originalité ne paraît guère dans ses pièces et il semble même qu'aucun de ses ouvrages ne lui ait appartenu quant à l'invention.

Il en est tout autrement de Vadé. Cet écrivain qui mourut très jeune (à trente-sept ans) et ne travailla pour le théâtre que durant cinq années à peine, (de 1752 à 1757), occupe dans la littérature une place spéciale et plus importante qu'il ne semble à première vue.

Très intelligent, mais dénué presque complètement de connaissances

(1) Surtout depuis les représentations de la « Serva Padrona » de Pergolese (1746) qui avait ouvert aux compositeurs des horizons nouveaux. Ce chef d'œuvre en effet, s'imposait par sa science musicale, par ses qualités de charme et d'esprit, non seulement à l'admiration mais encore à l'imitation de tous ceux qui, désormais, voulaient aborder l'opéra-comique. (A. Soubies et Ch. Malherbe « l'Opéra Comique »).

classiques, il s'attacha à étudier aux barrières, dans les faubourgs dans les bouges et les cabarets de la place Maubert et surtout dans les fameuses guinguettes du hameau des Percherons, les poissardes, les harengères, tout un monde un peu canaille, assez trivial, mais bien vivant et haut en couleurs.

Ainsi le tout premier, crûment, il a porté sur le théâtre le langage des hommes et des femmes du peuple.

« L'impromptu du cœur », « Nicaise », « Jérôme et Fanchonnette », « les Racoleurs », sont de ce *genre poissard* qui valut à leur auteur une vogue prodigieuse.

Vers la fin du siècle l'influence des théories de Diderot si vive sur la comédie, se fit sentir également dans le ton des opéras-comiques.

Au cours de cette esquisse rapide, nous avons vu les farces joyeuses de Piron et de Lesage faire place à des comédies gracieuses, sérieuses, ou touchantes. Avec Sedaine, et ses imitateurs, l'opéra-comique larmoyant fait son apparition.

Sedaine (qui débuta dans la vie comme simple ouvrier tailleur de pierres), était assez peu lettré, mais il possédait par contre un tact infini et une science très exacte du public et de la scène. Cette ignorance, justement, lui fut précieuse car elle lui permit de sortir des sentiers battus avec une audace qui aurait semblé excessive à un écrivain plus cultivé.

« Le Déserteur » (1769) est une pièce moitié sérieuse, moitié comique, empruntant à l'opéra-comique ses charmantes ariettes et au drame ses situations émouvantes et pathétiques que le goût du temps réclamait. Cet ouvrage, après des débuts difficiles, resta longtemps au répertoire des Italiens, « quoique » dit Laharpe, « ce fut une tentative assez hasardeuse que de mettre dans un opéra-comique un personnage menacé d'un supplice capital. »

A la vérité l'opéra-comique avait depuis longtemps emprunté au drame quelques canevas, (Sedaine lui-même dès 1762 dans « Le Roi et le Fermier » s'était essayé dans cette voie). « L'École de la Jeunesse » d'Anseaume (1765), « Tom Jones » de Poinsinet (1756) « La bergère des Alpes » de Marmontel (1766), et « les Moissonneurs » de Favart (1769) accusaient nettement cette tendance nouvelle. Mais « le Déserteur » reste le modèle caractéristique de ces opéras-comiques angoissants, dont le succès se perpétua durant près de cent ans.

Désormais, si l'on cultive encore dans les librettos les amours villageois, si la parodie agrémentée de couplets paraît de loin en loin sur le théâtre, le genre le plus en vogue sera le drame lyrique tel que l'entendait Sedaine.

Après 1791 pourtant apparaît une modification légère. Les chœurs qui jusque-là appartenaient presque exclusivement à l'opéra occupent une plus grande place dans les opéras-comiques.

Il va sans dire que les émules de Sedaine exagérèrent encore la note triste et larmoyante.

Marsollier entre autres, fit représenter en 1786 un opéra-comique intitulé « Nina ou la folle par amour » qui est un modèle de ce genre lugubre.



LES PARADES

Ce libretto fut le point de départ de toute une littérature spéciale dont le mélodrame, avec ses trémolos angoissants et ses péripéties pathétiques, se rapproche par certains côtés.

Enfin, quelques années avant la Révolution, un nouveau genre de drame lyrique connut une vogue irrésistible : c'est l'opéra-comique moyen-âge. « Les publications de la Bibliothèque des Romans, les adaptations de le Grand d'Aussy et du comte de Tressan viennent de remettre en lumière une époque que le XVIIIe siècle avait laissée dans un dédaigneux oubli. Bien avant le romantisme on rêve de chevaliers, de tournois, de nobles dames enfermées dans un château fort et miraculeusement arrachées aux entreprises d'un cruel ravisseur ». Les auteurs s'emparèrent de ce nouvel élément de succès et Sedaine tout le premier « enguirlande de gracieuses ariettes et de tendres duos l'histoire d'« Aucassin et Nicolette » (1780), de « Raoul Barbe-bleue » (1789) et surtout de « Richard Cœur-de-Lion » (1785) dont Meister admirait déjà le « chant romantique » et que les habitués de l'Opéra-Comique applaudissaient encore il y a quelques années. Monvel ne vaut pas Sedaine, pas plus que Delayrac ne vaut Grétry, mais des opéras-comiques historiques comme « Sargines » (1788) et « Raoul de Créqui » (1789) sont pourtant encore dignes d'être cités. » (1)

Il est difficile de clore ce paragraphe sur l'Opéra-Comique sans signaler que dès 1761 et pour la première fois sur un théâtre en France, Quetant avait porté sur la scène un artisan dans son « Maréchal-ferrant ».

(1) F. Gaiffe. — « Le Drame en France au XVIIIe siècle. »

Plus tard Audinot à son tour donne son « Tonnelier » dont le succès fut extrême.

***

Durant la Révolution le ci-devant Théâtre des Italiens prit le titre d'Opéra-Comique National et fit aussi à sa manière preuve de civisme. Dès 1790 il représente « Le district de Village », « Le Chêne Patriotique », « Le Nouveau d'Assas », « Les Rigueurs du Cloître », puis « Le Cri de la Patrie », « l'Ombre de Mirabeau » et « Mirabeau aux Champs Élysées » (1791). L'année suivante il joue « les deux Couvents », opéra comique de Desprez et Rouget de Lisle pour les paroles et de Grétry pour la musique, et réalise de brillantes recettes avec « Cécile et Julien ou le siège de Calais ». En 1793 fut donné « La veuve du Républicain », « Lepelletier de St Fargeau » et un ouvrage étrange : « Marat dans le Souterrain des Cordeliers ou La Journée du 10 Août », fait historique par le citoyen Mathelin. Marat héros d'opéra-comique, cela peut passer tout au moins pour une idée originale... L'année suivante encore le Théâtre Favart offre à son public une série de pièces patriotiques : « L'Intérieur d'un ménage Républicain », « Joseph Barra », « La discipline Républicaine », « Les Missionnaires Républicains », « La Prise de Toulon par les Français », « Arabelle de Vascos ou les Jacobins de Goa »...



A Paris chez Esnauts et Rapilly rue S. Jacq. à la V. de Coutances. A.P.D.R.





L'OPÉRA

Quinault durant tout le XVIIIe siècle a été considéré comme le maître incontesté de la scène lyrique. Voltaire « l'a vengé avec éclat des injures de Boileau » et tous les philosophes à sa suite se sont montrés pour lui prodigues du titre de grand homme. (Ce qui du reste, comme le fait si bien remarquer Geoffroy, n'était pas très conséquent de leur part, car en exaltant les compositions lyriques de Quinault, ils semblent avoir oublié que leur auteur fut « le flatteur le plus outré du plus orgueilleux déspote » et que « ces fameux opéras n'avaient été faits que pour amener les prologues et n'étaient que les arcs de triomphe d'un monarque ambitieux. »)

Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître pour être impartial que ce poète lyrique avait su tirer un heureux parti, sinon de l'expression des sentiments, tout au moins de la pompe du spectacle, de la féerie des effets et que l'on trouve souvent de beaux vers dans ses opéras. De plus, il est incontestable que dans le genre spécial de l'opéra, son influence fut extrême et prolongée. Ses successeurs immédiats, Campistron, Duché, Fontenelle, Danchet, La Motte, puis encore Roy, J.-B. Rousseau, Bernard ne s'éloignent guère des formules qu'il a consacrées; enfin, même bien plus tard, tout à la fin du siècle, nous verrons Marmontel arranger et refaire au goût du jour pour Piccini plusieurs opéras de ce poète, et Gluck écrira une partition nouvelle pour « Armide » et en commencera une autre pour « Roland ».

Tous ces auteurs du reste ne se contentaient pas d'imiter le lyrisme mythologique, efféminé, pompeux, galant et glacial de Quinault, ils multipliaient encore à son exemple les mises en scène compliquées et somptueuses où la pyrotechnie avait une large part.

« On sait quelle monotonie de ressorts — constate Laharpe — résulte depuis cent ans de cette nécessité d'habitude d'avoir un enfer dans un

opéra, n'importe comment, parce que les effets d'exécution et d'optique en sont beaux, c'est une des richesses de ce théâtre mais le plus souvent un des vices du drame et un des écueils de l'art : il faut bien de l'adresse pour s'en sauver, ou bien des ressources pour s'en passer. Les décorateurs, les machinistes, les danseurs, tous veulent un enfer à tout prix ; et le poète obligé de leur complaire, fait comme il peut pour en avoir un...

« La pluie du feu était, depuis « Armide », une des merveilles familières de l'Opéra, comme elle l'est encore. »

On doit pourtant à La Motte une innovation qui eut en son temps une vogue prodigieuse. Ce genre nouveau d'opéra prit le nom de *Fragments*. (1)

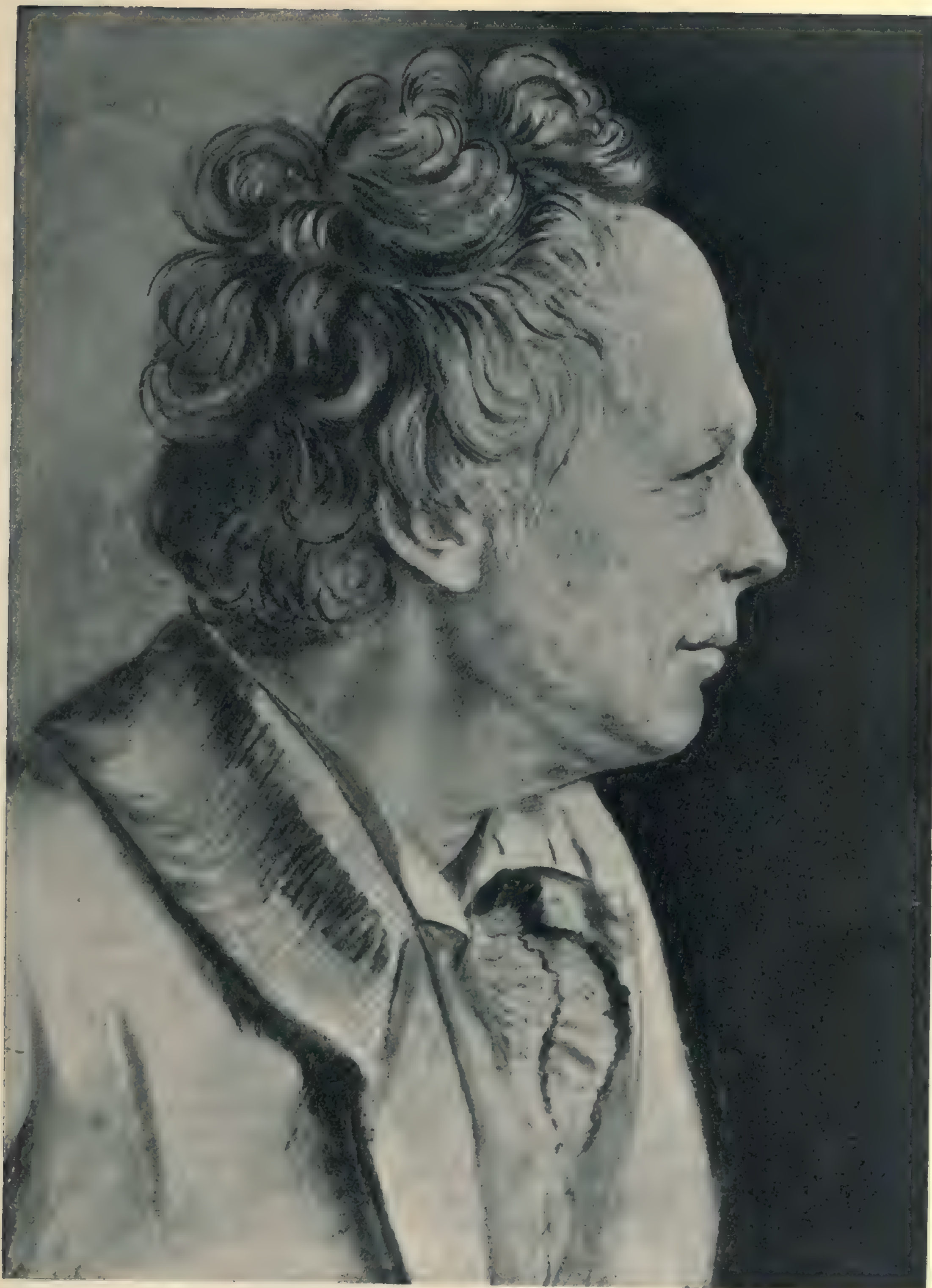
« L'Europe Galante » fut la première œuvre de cette sorte donnée par l'Académie Royale de Musique. Cet ouvrage dut sa réussite « aux accessoires de la scène » — dit un critique — « et peut-être aussi à la nouveauté du genre, qui, offrant autant de pièces que d'actes, devient bientôt un si grand attrait pour la vivacité française, et une ressource si habituelle pour le théâtre de l'Opéra, dont la magnificence ne pouvait pas toujours écarter l'ennui, et faisait naître l'extrême besoin de la diversité. Il y en avait beaucoup à montrer sur la scène, en quelques heures, des amours et des costumes français, italiens, espagnols et turcs, et c'est ce qui fit courir à « L'Europe Galante » comme on courut si souvent dans la suite à ces pièces appelées fragments, où l'on avait encore l'avantage de pouvoir choisir l'acte dont on ne voulait pas, ce qui s'accordait fort bien avec un spectacle devenu proprement un rendez-vous pour la jeunesse, la beauté, l'oisiveté et l'opulence, et ce qui s'accorde peut-être encore plus avec le caractère de la société française, qui aurait voulu rassembler en un jour les jouissances d'une année. »

Roy, médiocre poète, mais doué d'une certaine imagination, produisit dans ce même genre de fragments, deux ouvrages assez bien venus. Son « ballet des Sens » et surtout « Les Éléments » se soutinrent longtemps au théâtre.

A part la tragédie lyrique et les fragments, on distinguait alors encore un troisième genre d'opéra : *la pastorale*, genre peu attachant mais que relevaient les décors, les costumes, les effets de perspective, les danses et aussi un déluge de couplets galants où se multipliaient *les appas*, *les vifs éclats*, *les fureurs* en *les ardeurs*, où l'on parlait de faire *voler*, *couronner*, *triompher* l'Amour, et cela suffisait dans cet heureux temps pour assurer un succès.

En 1732, l'abbé Pellegrin fit représenter un « Jephté ». Porter sur la scène de l'Opéra un sujet biblique, cela pouvait passer alors pour une hardiesse. Pourtant l'ouvrage fut applaudi et même le spectacle nouveau de

(1) En réalité ce titre général de Fragments avait déjà été donné à divers ouvrages dès le commencement du siècle. En 1702 par exemple l'Académie de musique mit au Théâtre « Les Fragments de Lully », c'étaient des extraits de plusieurs morceaux de ce musicien arrangés par Campra et Danchet.



LE CHEVALIER GLUCK

d'après un portrait au crayon de Quenedy (Bibliothèque de l'Opéra)

la pompe religieuse déployée dans cet opéra en assura la vogue. Pellegrin, l'année suivante, donna « Hyppolite et Aricie » livret dont Rameau qui débutait au théâtre, (quoi qu'il fut âgé de cinquante ans), fit la musique.

Il faut nous arrêter ici et dire quelques mots de ce grand homme dont d'Alembert prophétiquement disait : « Ce musicien célèbre devenu tout « ensemble le modèle et l'objet de la jalousie d'un grand nombre d'artistes « qui le décrient en s'efforçant de l'imiter, et de qui le mérite ne sera bien « connu que quand le temps aura fait taire l'envie. »

A dire vrai, Rameau ne fut pas un révolutionnaire. Sa musique comme celle de Lulli, de Théobalde, Campra, Marais, Colasse, Bonnard et Bertin, Destouches, Monteclair, Gervais, La Coste, Mouret, Salomon, Desmarets, Rebel et Francœur, en un mot tous les musiciens qui écrivirent pour l'Académie Royale de Musique durant les premières années du siècle, reste l'humble auxilliaire du poète.

Mais il déploie dans ses partitions une science de l'harmonie ignorée de ses devanciers; enfin ses chœurs sont incomparablement plus dramatiques, ses phrases plus vigoureuses et mieux dessinées.

« Castor et Pollux » — son chef-d'œuvre — fut représenté en 1737 et assura la réputation de Pierre-Joseph Bernard que Voltaire avait surnommé Gentil, surnom qu'il semble avoir peu mérité. (« Il n'était rien moins que gentil quand je l'ai connu », dit Mme Geoffrin dans ses Mémoires.)

Mentionnons encore parmi les auteurs qui fournirent de mauvais poèmes à la musique de ce temps : Fuselier, aussi prolifique que médiocre, La Serre, Duclos, Montcrif, ou Cahusac.

Par contre on doit accorder une place toute spéciale à J.-J. Rousseau pour son « Devin du Village ». Ce petit intermède ingénieux et charmant a fait descendre l'opéra des hauteurs mythologiques, et l'auteur tout à la fois poète et musicien a su, sur la scène lyrique où règnaient sans partage Apollon, Jupiter, Diane et Vénus, nous intéresser à de simples amours de village. (« Le Devin du Village » fut représenté à l'Académie Royale de Musique en 1753. Mais une année auparavant, les 18 et 24 Octobre 1752, il avait été donné deux fois avec succès, devant le Roi et la Cour à Fontainebleau. Il est assez piquant de constater que ces représentations furent extrêmement onéreuses pour la cassette royale : « Cependant, note d'Argenson dans ses Mémoires, les ballets de la Cour coûtent prodigieusement : on donne des habits neufs aux acteurs. « Le Devin du Village » a coûté au Roi plus de 50.000 écus ».)

Tandis que l'opéra en France réalisait surtout des progrès marqués dans la décoration, dans la machinerie, dans le costume, les Italiens, dédaignant les effets scéniques, devenaient de jour en jour plus savants en musique.

L'arrivée à Paris en 1752 d'une troupe d'Opéra-Buffa de Turin, fut une véritable révélation. Diderot, d'Alembert, tous les philosophes se

passionnèrent pour la musique italienne et Rousseau publia une « Lettre sur la Musique » où il prétendait prouver que la langue française ayant une prosodie à peine marquée et la musique tirant son caractère principal de la langue, il était impossible que la musique française valût jamais la musique italienne.

Marmontel, qui déjà, avait composé pour Rameau et d'autres musiciens moins connus, des livrets d'opéras (assez médiocres à vrai dire), s'intéressa à ce mouvement, et dans le « Mercure » (dont il détenait à cette époque le privilège), il exprima des opinions totalement différentes et prétendit au contraire, avec son habituel bon sens, que si « une langue a des mots, des tours, des nombres, une harmonie, une prosodie, une syntaxe qui lui sont propres et qui lui donnent les moyens d'exprimer ce qu'une autre langue ne peut rendre », par contre « les tons, les modes, les mouvements, l'harmonie et la mélodie de la musique sont les mêmes dans tous les pays du monde » et il concluait « il n'y a qu'une seule musique ». Plus tard il dira encore que le français « est une langue assez flexible, assez harmonieuse, pour ne se refuser à aucune sorte d'expression. »

« Marmontel semble, écrit S. Lenel, avoir désiré dès 1759 fournir à « quelque musicien de génie » l'occasion de donner à notre opéra ce qui lui manquait. Ce ne sera ni un Français qui ne se rencontra point, ni Gluck dont il ne goûtera pas le talent, qui l'aidera à réaliser son rêve, mais l'italien Piccini. »

Tandis que se déroulait, puis s'apaisait la « Querelle des Bouffons », l'opéra-comique stimulé par toute une pléiade de compositeurs audacieux faisait chaque jour de nouveaux progrès et nous avons vu, dans le précédent paragraphe, que Marmontel avec Grétry, avait donné une heureuse impulsion à ce genre de spectacle.

Par contre, le grand opéra, embourbé dans de vieilles méthodes, n'évoluait guère d'une manière sensible. Le public et les auteurs sentaient confusément qu'il était temps de renouveler et la musique et les livrets, mais le musicien ou le poète de génie manquait pour indiquer la voie nouvelle.

Beaumarchais (qui devait plus tard écrire « Tarare », un opéra conçu et écrit dans le plus mauvais style du temps), nous donne à ce sujet des détails piquants :

« Moi, dit-il dans sa préface du « Barbier », qui toujours ai chéri la musique sans inconstance et même sans infidélité, souvent aux pièces qui m'attachent le plus, je me surprends à pousser de l'épaule, à dire tout bas avec humeur : Eh ! va donc, musique ! pourquoi toujours répéter ? N'es-tu pas assez lente ? Au lieu de narrer vivement, tu rabâches ! au lieu de peindre la passion, tu t'accroches aux mots ! Le poète se tue à serrer l'évènement, et toi tu le délayes ! Que lui sert de rendre son style énergique et pressé, si tu

l'ensevelis sous d'inutiles fredons ? Avec ta stérile abondance, reste, reste aux chansons pour toute nourriture, jusqu'à ce que tu connaisses le langage sublime et tumultueux des passions.





Ballets représentés par l'Académie royale de Musique

« En effet, si la déclamation est déjà un abus de la narration au théâtre, le chant, qui est un abus de la déclamation, n'est donc, comme on voit, que l'abus de l'abus. Ajoutez-y la répétition des phrases, et voyez ce que devient l'intérêt. Pendant que le vice ici va toujours croissant, l'intérêt marche en sens contraire ; l'action s'alanguit ; quelque chose me manque ; je deviens distrait ; l'ennui me gagne ; et si je cherche alors à deviner ce que je voudrais, il m'arrive souvent de trouver que je voudrais la fin du spectacle. »

Quand Beaumarchais écrivait ces lignes, Gluck était déjà connu en France par deux opéras : « Iphigénie en Aulide » et « Orphée », mais Piccini ne devait arriver à Paris qu'une année plus tard, en 1776.

Gluck, allemand d'origine, avait passé une grande partie de sa vie en Italie où il avait étudié les grands musiciens du pays. Pour les théâtres de

Venise, Crémone, Milan et Turin, il composa en trois ans, de 1741 à 1744, huit opéras où s'affirmait déjà son talent.

Mais bientôt il rêva d'une transformation complète de la tragédie lyrique. La musique, à son sens, devait seconder la poésie, fortifier l'expression des sentiments, l'intérêt et le pathétique des situations et n'interrompre jamais l'action par des ornements inutiles.

Le poète florentin Ramieri Calzabigi composa pour lui des drames : « Hélène et Paris », « Alceste », « Orphée ». Ces ouvrages lyriques, d'un genre nouveau, furent représentés à Vienne avec un succès prodigieux.

Protégé par Marie-Antoinette, dont il avait été le maître de musique à la Cour de Marie-Thérèse, Gluck fit représenter à l'Académie Royale de Musique son « Iphigénie en Aulide » (1774) et son « Orphée » (1774).

Ces mélodrames « où la musique ne se séparait jamais de l'action, et où les paroles et le chant formaient d'un bout à l'autre un ensemble vraiment dramatique, » où « la bravoure », les airs brillantés, les frivoles triomphes du gosier étaient sacrifiés, firent une impression profonde sur le public et bientôt (c'est Laharpe qui parle), « l'esprit français si porté à l'extrême en tout... se hâta de prononcer que la manière de Gluck était, dans toutes ses parties, le modèle unique de la perfection et renvoya dans les concerts toute la musique de l'Italie ». Pourtant quelques hommes plus timorés dans leurs jugements et parmi eux Laharpe et Marmontel résistèrent à ce courant d'opinion et, tout en reconnaissant que Gluck en faisant marcher de pair la musique et l'action avait réalisé un sensible progrès, ils prétendaient qu'il était possible de faire mieux. Si dans l'opéra italien les ornements trop nombreux surchargeaient l'ouvrage, il fallait les restreindre, mais non les supprimer. « Pourquoi — s'écrie l'auteur de « Warwick » — ne fait-on pas rentrer dans la vérité dramatique cette mélodie si charmante et si expressive que les italiens renferment dans leurs airs ? »

Pour répondre aux vœux des « amateurs désintéressés », l'Opéra engagea le plus célèbre compositeur de l'Italie, Piccini, à venir à Paris et à « travailler sur des paroles françaises coupées à l'italienne. »

Nicolas Piccini, très appuyé par l'ambassadeur de Naples, Caraccioli, se rendit à Paris en 1776.

Nous n'entreprendrons pas de retracer la « guerre des deux musiques »; cela a été fait souvent, entre-autres d'une facon remarquable par Desnoiresterres, dans son ouvrage « Gluck et Piccini. »

Le musicien Bohémien pour ses admirateurs (à la tête desquels se trouvaient le bailli du Rollet, l'abbé Suard, Arnaud), était un génie surhumain, une idole, qui devait règner sans partage sur la scène lyrique.

Aussi lorsque cette cohorte apprît l'arrivée du maestro italien, ce fut un beau tapage qui dégénéra en une polémique brutale à la suite d'un incident

assez curieux. Gluck, qui avait promis à l'Académie de Musique un « Roland » et une « Armide », fut informé que le directeur de l'Opéra s'était arrangé avec son concurrent pour un autre « Roland ». De dépit, il brûla sa partition inachevée et écrivit au bailli de Rollet une lettre violente qui fut rendue publique.

Il est difficile de se faire une idée des attaques grossières, des libelles scandaleux, des épigrammes mordantes, des injures excessives qu'échangeaient entre eux les gluckistes et les piccinnistes.

Les partisans du compositeur allemand surtout, se montraient d'une ardeur incroyable. (L'un disait tout haut : « Pour moi, je ne salue pas un homme qui n'aime pas Gluck ». — Un autre, citant fort à propos une phrase de Cicéron, ne concevait pas comment on avait figure humaine quand on ne regardait pas la musique de Gluck comme la plus belle possible.)

Marmontel surtout était en butte aux attaques de Rollet, de Suard et d'Arnaud. Dès le début des hostilités (aussi bien d'ailleurs que d'Alembert, Buffon, Saint-Lambert, Laharpe et Guinguené), il avait pris parti pour la musique italienne et le « Roland » retouché, qui devait servir de libretto d'essai à Piccini, était de lui.

Cette épigramme d'Arnaud est un échantillon (très anodin), des amabilités qu'on lui décochait :

Certain conteur, d'amour-propre gonflé,
Quoiqu'aux « Incas » tout lecteur ait ronflé,
Refait Quinault, joint le mort au vivant,
Le lit partout, et puis tout bonnement,
Croit qu'il a fait les opéras qu'il gâte...

Néanmoins, on donna « Roland » en 1778 avec un succès considérable, et le compositeur acclamé fut reconduit chez lui en triomphe par une foule en délire.

Deux années auparavant (1776) Gluck avait fait représenter son « Alceste » traduit par Moline et, en 1777, l'« Armide » de Quinault avec une partition nouvelle où s'affirmait encore son génie.

Et la lutte se poursuivit longtemps, avec âpreté, entre les deux partis, malgré la bonne volonté du débonnaire Piccini, qui « était tout prêt à embrasser son fier rival. » (1)

En 1780 le musicien italien, toujours sur un livret de Marmontel, donna « Atys » qui ne fut qu'un demi succès, puis l'année suivante « Iphigénie en Tauride » (2); enfin en 1783 « Didon » son chef-d'œuvre.

(1) S. Lenel. — « Marmontel ».

(2) Nous relevons dans un ouvrage de critique du temps, cette note assez curieuse :

« Au reste, le Roi vient de rendre un édit très conforme au vœu de tous les gens de goût, et qui défend de prendre désormais les pièces du théâtre français pour faire des opéras. Sans cette défense pas un chef-d'œuvre de nos maîtres n'aurait échappé ».

Pourtant, malgré son incontestable talent, Piccini n'était pas de taille à lutter avec Gluck, dont l'« Iphigénie en Tauride » (1779), œuvre sévère, vigoureuse, élevée et pathétique, doit incontestablement être placée bien au-dessus de tous les ouvrages de ce temps.

Après Gluck et Piccini jusqu'à la fin du siècle, l'opéra se traîne dans des productions insipides et incolores.

Deux compositeurs seulement, Marie-Gaspard Sacchini et Antonio Salieri, donnèrent à l'Académie de Musique des ouvrages ayant du caractère et quelque beauté.

Le napolitain Sacchini, disciple de Durante, avait connu avec ses opéras la gloire dans sa patrie, lorsqu'après une excursion en Angleterre et en Allemagne, Franery, traducteur du livret d'un de ses ouvrages, l'engagea à venir en France (1782). « Renaud » (1782), « Chimène » (1783), « Dardanus » (1785), œuvres pourtant remarquables de ce compositeur, ne connurent pas le succès et c'est seulement son chef-d'œuvre « Œdipe à Colone » (représenté après sa mort en 1787), qui fut accueilli avec faveur par le public.



Mlle Larrivée dans « Thétis et Pelée »



M. Walter dans « La Provinciale »

Antonio Salieri, italien comme Sacchini était maître de chapelle et maître de musique de l'empereur Joseph II. C'est à Vienne qu'il se lia étroitement d'amitié avec Gluck. Ce grand maître,

trop vieux pour entreprendre la partition des « Danaïdes » (livret que l'Académie de Musique lui avait confié), chargea Salieri de mener à bien l'entreprise à sa place et lui ouvrit ainsi les portes du théâtre lyrique français.

La partition des « Danaïdes » (1784) fut très favorablement jugée et la vogue de cet opéra se maintint longtemps.

Deux autres ouvrages encore de Salieri ont été représentés à l'Académie de Musique : « Les Horaces » (1786) et « Tarare » (1787) dont Beaumarchais écrivit le poème.

Il va sans dire que les théories de Diderot, dont l'influence fut si remarquable dans la comédie et l'opéra-comique, eurent aussi quelque répercussion sur la scène de l'Académie Royale de Musique.

Des ouvrages comme « Le Seigneur bienfaisant » de Rochon de Chabannes (1780) ou « Rosine » de Gersin (1786) sont avec leurs intrigues contemporaines, de véritables drames en musique ; il en est de même d'un ouvrage étrange : « Péronne sauvée » dont un critique contemporain nous entretient dans ses correspondances :

« Une des plus ridicules productions qu'on ait vues sur le Théâtre de l'Opéra, est sans contredit « Péronne sauvée », jouée le 27 Mai dernier. Le sujet de ce drame prétendu lyrique est une anecdote qui se trouve dans quelques mémoires où l'on prétend que Péronne, assiégée par les Anglais du temps de François Ier, fut sauvée par une femme dont la maison touchait à un souterrain par lequel les ennemis étaient prêts à surprendre la ville, lorsque cette courageuse femme, avertie par le bruit, se présenta pour les repousser, répandit l'alarme par ses cris, tua même quelques Anglais de sa main, aidée de l'avantage du lieu et secourue par sa famille, et donna le temps à la garnison de venir au secours et de sauver la place. »

Pour terminer, signalons les curieuses tentatives de Grétry pour acclimater sur la scène lyrique des opéras non plus tragiques, mais nettement joyeux. De cette veine sont « La Caravane » (1784) et « Panurge dans l'Ile des Lanternes » (1785). Ces deux ouvrages eurent une certaine vogue malgré la pauvreté flagrante des livrets qui étaient dûs pourtant au comte de Provence, propre frère du Roi, et à l'intriguant Morel, beau-frère de Papillon de la Ferté.

* * *

Dans le chapitre consacré à l'opéra-comique aussi bien que dans celui-ci nous avons négligé de parler des essais de Voltaire dans ces genres réputés inférieurs. Il faut croire pourtant qu'écrire un livret n'est pas chose facile puisque le patriarche de Ferney et le père de Figaro, les deux écrivains les plus habiles et les plus spirituels du siècle s'y sont montrés d'une infériorité incontestable.

Voltaire à diverses reprises s'est essayé et dans le grand opéra et dans l'opéra-comique, mais toujours sans aucun succès. Son « Samson » (1732) que Rameau mit en musique fut refusé par la direction de l'Opéra et ne méritait guère mieux. Sans se décourager, l'année suivante il compose « Tanis et Zeneïde » *tragédie pour être mise en musique*, puis en 1740 « Pandore ». Cet opéra en 5 actes, que Roger, puis Laborde valet de chambre du Roi essayèrent en vain de ranimer par leur partition, ne vit jamais les feux de la rampe.

Deux seulement parmi les ouvrages lyriques de Voltaire, « Les Fêtes de Ramire » et « Le Temple de la Gloire » furent représentés à la Cour. Le premier de ces opéras, écrit tout d'abord pour le mariage de la Dauphine (il s'intitulait alors « La Princesse de Navarre »), ne parut supportable qu'après avoir été remanié par Jean-Jacques Rousseau. Quant au second (destiné à célébrer la victoire de Fontenoy) c'était une œuvre insipide et flasque où Louis XV outrageusement flatté se voyait comparé à Trajan. « Il fallut, à ce que j'imagine, dit La Harpe, tout le respect qui commandait alors le silence au spectacle de la cour, pour que cela ne fut pas sifflé et resifflé ».

Dans l'opéra-comique et l'opéra-buffa, l'auteur de « Zaïre » a été encore moins heureux. « Le Baron d'Otrante » farce assez indécente dont Grétry esquissa la musique, fut impitoyablement refusé par les comédiens italiens, et « les Deux Tonneaux » eurent un sort tout aussi malheureux. Enfin, « l'Hôte et l'Hôtesse », un petit divertissement à la mode viennoise qu'il imagina pour une fête en l'honneur de Marie Antoinette (1776), n'est guère autre chose qu'une aimable bluette.



Durant la période révolutionnaire, l'opéra tout d'abord poursuivit sa paisible carrière et les spectacles mythologiques et galants de l'ancien répertoire se succédèrent presque sans trouble.

Au lendemain de la Fédération, toutefois, « Tarare » ayant été repris des éléments de circonstance furent introduits dans le poème... Beaumarchais y plaça un autel de la Liberté, un appareil qui rappelait le grand spectacle du Champ de Mars » et un chœur tout à la fois monarchique et révolutionnaire qui fut médiocrement goûté.

Le premier ouvrage de circonstance représenté à la ci-devant Académie Royale de Musique fut un divertissement en un acte de M.-J. Chénier « Le Triomphe de la République ou Le Camp de Grandpré » (1793). Dès lors l'Opéra, tout comme les autres théâtres de Paris, se voue presque totalement aux pièces républicaines et patriotiques. « Les moins colorées sont celles qui procèdent par des emprunts à l'histoire ancienne, telles que « Fabius »,

« Miltiade à Marathon », « Horatius Coclès ». Adieu Vénus, Diane et leur cour galante, adieu Cupidon, son arc et ses flèches, armes trop anodines. « La Patrie reconnaissante ou l'Apothéose de Baurepaire » par Lebœuf, musique de Candeille, hommage à ce commandant de Verdun qui se tua pour ne pas signer la capitulation de la place; « Le Siège de Thionville », par Saulnier et



Pastorale héroïque. Paroles de Campistron, musique de Lully, 1686



Opéra. Paroles de Du Boulay, musique de Louis et Jean-Louis de Lully, 1688

Dutilh, musique de Jadin, autre épisode de 1792; « La Montagne ou La Fondation du Temple de la Liberté », par Desriaux, musique de Fontenelle; « La fête de la raison ou la Rosière républicaine », par Sylvain Maréchal, musique de Grétry; « Toulon soumis », par Fabre d'Olivet, musique de Rochefort; « La Réunion du 10 Août ou l'Inauguration de la République Française », par Moline et Bouquier, musique de Porta; « La Journée du 10 Août 1792 ou La chute du dernier Tyran », par Saulnier et Darrieux,

musique de Kreutzer, voilà ce qui remplaçait les merveilles fleuries et les pompes magiques où l'Opéra s'était plu depuis sa création. » (1)

Il faut avouer du reste que l'Opéra, aurait pu difficilement durant cette période ne pas donner des preuves de civisme. En effet ce théâtre se trouvait depuis 1790 sous le contrôle direct de la Commune de Paris, c'est à dire d'une assemblée composée des plus forcenés démagogues.

(1) Th. Muret. — « L'Histoire par le Théâtre ».





INFLUENCE DES MŒURS, DE LA LITTÉRATURE & DU THÉATRE ANGLAIS SUR L'ART DRAMATIQUE EN FRANCE AU XVIIIe SIÈCLE.

Au XVIIe siècle, les auteurs dramatiques avaient été guidés dans leur tâche soit par les anciens, soit encore par les Italiens et les Espagnols, dont le canevas et les romans, furent longtemps mis à contribution pour fournir des sujets d'intrigue ou des caractères. Les farces et les pastorales italiennes, Castro, Calderon, voilà tout ce que l'on connaissait dans le théâtre étranger des temps modernes.

Une seule œuvre, le « Manlius » de La Fosse (tragédie qui fut représentée du reste tout à la fin du siècle, en Janvier 1698), est tracée sur le plan de la « Venise sauvée » d'Otway. Il semble bien que cette pièce soit le tout premier ouvrage dramatique inspiré par le théâtre anglais.

Durant le XVIIIe siècle, au contraire, les littératures du midi n'ont exercé sur l'art dramatique en France qu'une influence presque nulle.

Les dramaturges philosophes et moralistes, trouvent peu d'aliment dans les comédies italiennes, et la verve bon enfant de Goldoni est à peine mise à contribution. Ce merveilleux auteur vénitien pourtant, innove franchement, remplaçant les masques par ce qu'il nomme les caractères, opposant la vérité à la fiction, la nature à l'artifice, mêlant audacieusement dans ses comédies le rire et les pleurs. Lui, que Voltaire appelait fils et peintre de la nature, sera mal compris en France, et ne fournira guère

aux auteurs dramatiques que des canevas, des situations, des sujets d'intrigue. Si Diderot se souvient de son « Vero Amico » pour écrire « le Fils Naturel », si Voltaire se servira de sa « Bottega del Caffé » pour composer son « Écossaise », ce sera surtout aux scenarios de l'Italien plutôt qu'à ses idées, pourtant si originales, que les auteurs feront des emprunts. L'opéra et la tragédie par contre, se ressentiront davantage des efforts brillants de Maffei, de Metastase et d'Alfieri (1). Quant à la part de l'Espagne, elle est encore moins importante. Certes, durant quelques années, vers la fin du siècle, les sérénades, les alcades et les alguazils eurent une certaine vogue, la faute n'en est guère à Calderon ou à Lope de Vega. L'Espagne de Beaumarchais et de ses imitateurs est toute de convention et le triomphant Figaro est bien plus parisien que castillan.

En réalité, au XVIIIe siècle, seule, la littérature anglaise a exercé sur notre littérature et notre théâtre une influence durable et marquée.

La révocation de l'Édit de Nantes, qui, fit passer le détroit à tant de protestants cultivés et lettrés, fut la cause première d'un commerce d'idées entre la Grande-Bretagne et la France.

Avant 1685, bien peu d'écrivains français se sont inquiétés de ce que pensaient ou faisaient nos voisins d'outre-Manche. Beaudoin est un des rares écrivains de ce temps qui étudièrent la littérature de ce pays qu'on se représentait comme tout à fait barbare.

En 1624, il donna une traduction de « l'Arcadie » de Sydney, puis plus tard « Les Œuvres morales et politiques de François Bacon ».

Vers la fin du XVIIe siècle et le commencement du XVIIIe, les relations intellectuelles se font plus étroites : en Hollande, se fondent différentes revues comme « La Bibliothèque Britannique ou la Bibliothèque Anglaise » qui nous initient aux idées de tolérance et aux productions littéraires de nos voisins d'outre-Manche. On traduit presque dès son apparition « Robinson Crusoé » (publié en 1719 et traduit par Saint-Hyacinthe l'année suivante) et un peu plus tard « le Voyage de Gulliver » (édité en 1720 et adapté par l'abbé Desfontaine en 1727).

Entre temps, en 1726, un voyageur suisse, Beat Louis de Muralt, avait fait paraître avec un succès considérable ses « Lettres sur les Anglais et sur les Français et sur les Voyages » dont Voltaire se souviendra par la suite.

Déjà Hobbes avait été traduit lorsqu'en 1729 Saint-Maur fit connaître en France « le Paradis Perdu » de Milton.

Cette nomenclature un peu aride mais nécessaire montre assez (comme du reste l'a si bien noté Rémy de Gourmont), « que l'on s'entendit entre

(1) « Didon » de Lefranc de Pompignan, « Artaxerxés » de Lemierre, « Zelmire et Titus » de de Belloy, sont des ouvrages qui, tout au moins en partie, furent empruntés à Metastase. La « Merope » de Voltaire est tirée de la tragédie de Maffei portant le même titre.

l'Angleterre et la France sur le roman et sur la philosophie bien avant de s'entendre sur le théâtre. »

Mais, un événement peu important en apparence allait rendre les échanges intellectuels plus nombreux, plus intimes, et permettre à la littérature dramatique venue d'Angleterre de pénétrer en France et d'y exercer très vite une influence considérable. L'exil de l'auteur de « Marianne » (1726) fut bien réellement la cause première de cet engouement pour les Anglais qui deviendra, durant la deuxième moitié du siècle, une véritable manie.

Voltaire, lorsqu'il revint de Londres, après trois années d'exil, rapportait de l'autre côté du détroit les idées philosophiques, libérales et modérées, qu'il devait prôner et répandre durant le reste de sa vie, et aussi, un vibrant enthousiasme pour ce peuple et ce gouvernement anglais, ennemis du despotisme et de l'arbitraire.

Ces idées générales sur nos voisins britanniques deviendront bientôt des articles de foi pour la majorité des Français. Et, l'admiration pour les mœurs simples des Anglais, pour les beautés de leur Constitution, l'excellence de leurs finances, ou l'impartialité de leur justice, se perpétuera longtemps.

Après Voltaire, bien d'autres écrivains entreprendront ce voyage en Angleterre : l'abbé Prévost arrive à Londres pour la première fois en 1728, Montesquieu l'année suivante, plus tard Buffon, Helvétius, d'Holbach, Brissot, Rousseau, Mirabeau, Linguet, malgré les dangers de la mer, les difficultés de la traversée, font des séjours plus ou moins longs en Angleterre.

Ces voyageurs reviennent tous pénétrés d'un analogue engouement. Et très certainement le théâtre bourgeois tel que l'entendaient Diderot et son école, n'a pu s'acclimater en France qu'à la faveur des récits de ces voyageurs qui décrivaient avec chaleur le calme bonheur des habitudes familiales anglaises, la place considérable accordée dans le Royaume Uni au commerce (que les plus nobles exercent sans crainte de déroger), ou la simplicité de la famille royale.

Mais Voltaire, bien plus directement et dès 1730, devait, en révélant aux écrivains français et le théâtre anglais et le plus grand de leurs tragiques Shakespeare, les guider dans des voies nouvelles.

Incontestablement, à Londres, la beauté étrange de certains spectacles l'avait surpris. Son « discours sur la tragédie » à Mylord Bolingbroke mis en tête de sa tragédie de « Brutus » montre que, s'il ne goûtait pas toute la vigueur irrégulière et originale des dramaturges anglais, il avait compris du moins, combien pâles et timides étaient les conceptions théâtrales françaises comparées aux vivants tableaux mis sur la scène par nos voisins.

« Ne pouvant, dit-il, mylord, hasarder sur le théâtre français des vers non rimés, tels qu'ils sont en usage en Italie et en Angleterre, j'aurais du moins voulu transporter sur notre scène certaines beautés de la vôtre. Il est vrai, et

je l'avoue, que le théâtre anglais est bien défectueux. J'ai entendu de votre bouche que vous n'aviez pas une bonne tragédie; mais en récompense, dans ces pièces si monstrueuses, vous avez des scènes admirables. Il a manqué jusqu'à présent à tous les auteurs tragiques de votre nation cette pureté, cette conduite régulière, ces bienséances de l'action et du style, cette élégance, et toutes ces finesses de l'art qui ont établi la réputation du théâtre français depuis le grand Corneille; mais vos pièces les plus irrégulières ont un grand mérite, c'est celui de l'action... si les Anglais surtout ont donné des spectacles effroyables, voulant en donner de terribles, nous autres Français, aussi scrupuleux que vous avez été téméraires, nous nous arrêtons trop, de peur de nous emporter, et quelques fois nous n'arrivons pas au tragique, dans la crainte d'en passer les bornes... »

Désormais et jusqu'à la fin du siècle les auteurs français iront puiser à pleines mains dans le répertoire dramatique d'outre-Manche, mais c'est surtout les intrigues, les caractères, non la forme, que l'on ira chercher de l'autre côté du détroit.

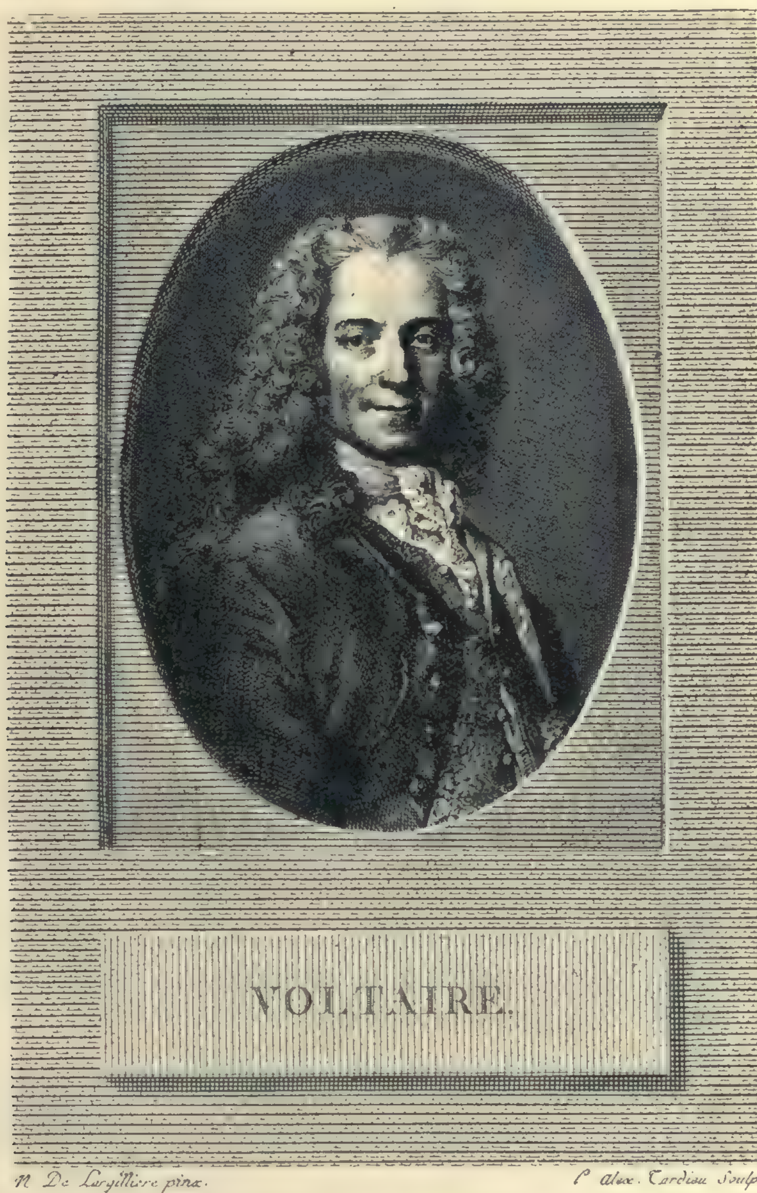
Les plus hardis d'entre les novateurs reculeront devant les audaces des dramaturges anglais et, de peur de dépasser les bornes du tragique, sous leur plume, les plus vigoureux tableaux de mœurs deviendront de pâles esquisses où la « conduite régulière », les « bienséances de l'action et du style », l'« élégance » et les « finesses de l'art » remplaceront les mots crus et les images pittoresques.

A dire vrai, un autre écrivain, Destouches, avant Voltaire avait séjourné en Angleterre.

Ce poète comique, envoyé à Londres en 1717 d'abord pour assister l'abbé Dubois, y demeura ensuite comme seul chargé d'affaires. Ses fonctions diplomatiques dont il s'acquittait à merveille ne l'avaient pas empêché d'étudier la littérature dramatique de nos voisins britanniques, et, dans la Préface de son « Tambour nocturne » imité d'Addison, il fait un intéressant éloge du théâtre anglais.

Après bien entendu s'être élevé, avec toute la force et le courage possible, contre l'irrégularité et l'extrême licence du théâtre anglais, Destouches déclare sans ambages que l'on trouve des choses excellentes dans les comédies de nos voisins : « beaucoup d'esprit; des caractères plaisants, bien soutenus, bien variés, et d'une vérité qui frappe; les mœurs du pays si naturellement dépeintes, qu'il est impossible de les appliquer à d'autres nations; un dialogue vif, agréable, énergique, élégant, très comique. Le ridicule y est merveilleusement copié. Le vice n'y est que trop bien représenté; » quant à leurs ouvrages tragiques ils ne sont pas moins dignes d'intérêt. « J'ose dire, à la louange de la nation anglaise, écrit-il dans cette même préface, qu'elle est capable d'égaler, dans le dramatique, tous les plus célèbres

auteurs anciens et modernes; ce qu'il me serait très-facile de prouver démonstrativement, si j'avais le loisir de traduire les Œuvres de Ben-Johnson, de Dryden et de Congréve ».



Avant 1750 le nombre de pièces imitées de l'anglais n'est pas très considérable. Voltaire (1), La Chaussée et Gresset, à l'exemple de Destouches,

(1) Voici la liste des pièces de Voltaire inspirées directement par le théâtre anglais : Quatre comédies : La « Prude » (1747) copie transparente du « Plain dealer » de Wicherley, « Nanine » (1749) dont le sujet est

ont fait, il est vrai, quelques emprunts au théâtre britannique, mais c'est surtout plus tard que l'engouement sera frénétique.

En 1760 pourtant, l'influence anglaise était déjà assez marquée pour inquiéter quelques classiques. Crébillon dans une lettre écrite au sujet de la « Caliste » de Colardeau, parle avec amertume des inconvénients de l'imitation du théâtre anglais. Le passage tout entier mérite d'être reproduit : « Il serait dangereux, dit-il, d'ouvrir davantage les voies de notre théâtre à » celui des Anglais, et je crains qu'on ne l'y ait déjà que trop introduit : rien » n'influe tant sur les mœurs que le théâtre. Celui des Anglais est plein » d'audace et de maximes qui ne conviennent point au nôtre, et, si vous daignez » m'en croire, c'est par la belle pénitente qu'il faut commencer par faire » main-basse sur le théâtre anglais. Il n'est pas séant à notre nation, après » avoir produit Corneille, Racine et Molière, d'aller ainsi gueuser chez les » étrangers. »

Mais les plaintes de Crébillon venaient un peu tard. Depuis longtemps la littérature anglaise s'imposait victorieusement et par la suite ce fut bien pire encore.

Dénombrer tous les ouvrages qui furent traduits de l'anglais au XVIIIe siècle serait fastidieux, depuis « le Spectateur » d'Addison (1) jusqu'aux poésies d'Ossian, tout ce qui de l'autre côté du détroit avait quelque valeur ou quelque vogue fut porté dans notre langue.

La France connut presqu'aussitôt après leur apparition les romans de Fielding, de Smollett, de Sterne, de Richardson, les ouvrages poétiques de Thomson, de Gray, de Young et d'Hervey.

Enfin pour hâter encore la formation de ce cosmopolitisme littéraire, de ces échanges intellectuels internationaux tant désirés par les philosophes, toute une série de feuilles dévouées à la propagation des littératures étrangères se fondent : « Le Journal Étranger », (2) « Le Journal Encyclopédique », « La Gazette Littéraire de l'Europe » sont des revues qui travailleront de leur mieux dans ce sens.

Quant aux ouvrages dramatiques, c'est une véritable frénésie : on traduit tout, le bon, le médiocre, le mauvais... (3)

emprunté à « Pamela », roman fameux de Richardson, « L'Ecossaise » (1760) où se retrouve assez curieusement transposé le sujet de « Roméo » et le « Comte de Boursoufle » (1734-1761) dont l'analogie avec une pièce anglaise de Van Brugh : « The relapse » est frappante. Trois tragédies : « Brutus » (1730) presque calqué sur un drame de Lee, « La Mort de César » (1743) où l'on relève plusieurs emprunts au « Jules César » de Shakespeare ; et « Rome Sauvée » (1752) qui n'est qu'une imitation (plus parfaite que l'original à vrai dire), d'une œuvre de Ben Johnson.

Enfin l'opéra de « Samson » (1732) est seulement un pâle reflet du « Samson » de Milton.

(1) Cette célèbre revue Anglaise fut traduite en partie par J. P. Moët en 1754.

(2) « Le Journal étranger » dirigé par Toussaint parut d'avril 1754 à septembre 1762 il fut remplacé en 1784 par la « Gazette littéraire de l'Europe » d'Arnaud et Suard.

(3) F. Gaiffe. « Le Drame en France ».

Laplace ouvre la série des « Théâtres Anglais ». De 1745 à 1748, il publie quatre volumes consacrés à Ben Johnson, Addison, Otway, Steele et surtout Shakespeare, que personne encore n'avait traduit dans notre langue.

Dans la préface placée en tête de ce recueil, où du reste les dramaturges français n'avaient guère à glaner, Laplace s'affirme ennemi des règles d'Aristote et compare Shakespeare à un « ancien et vaste palais d'architecture gothique ».

C'était pour l'époque un jugement d'une certaine hardiesse, car il est curieux de voir combien Shakespeare a été peu compris au XVIIIe siècle. Voltaire à son retour d'Angleterre, lorsqu'il s'était « presque accoutumé à penser en anglais », laisse éclater un certain enthousiasme pour ce poète auquel il fera tant d'emprunts (ce qui du reste ne l'empêchera pas plus tard de le couvrir de sarcasmes et d'injures).

« Avec quel plaisir, dit-il dans sa lettre à lord Bolingbroke, n'ai-je point vu à Londres votre tragédie de « Jules-César », qui, depuis cent cinquante années, fait les délices de votre nation ! Je ne prétends pas assurément approuver les irrégularités barbares dont elle est remplie ; il est seulement étonnant qu'il ne s'en trouve pas davantage dans un ouvrage composé dans un siècle d'ignorance, par un homme qui même ne savait pas le latin, et qui n'eut de maître que son génie. Mais, au milieu de tant de fautes grossières, avec quel ravissement je voyais Brutus, tenant encore un poignard teint du sang de César... »

Ce jugement où les éloges et les critiques sont également violents, devait sembler très équitable à Voltaire, puisqu'en Angleterre même, des hommes éclairés comme Pope, considéraient le grand Will comme un esprit fruste et grossier.

Un barbare avec des éclairs de génie, voilà comment en France les écrivains sans parti pris jugeront l'auteur d'« Hamlet » durant tout le siècle.

En réalité, Shakespeare qui devait avoir tant d'influence sur le drame romantique, n'en a eu pour ainsi dire aucune sur le théâtre durant la période qui nous occupe. (1) Ducis même, qui puisera dans Shakespeare la trame de presque toutes ses tragédies, ne saisira ni le caractère, ni l'esprit du poète anglais.

Quelques années après Laplace, un certain Patu ou Patey, entreprend la publication d'un « Choix de pièces du théâtre anglais » (1756) où les auteurs dramatiques français pouvaient déjà s'inspirer davantage. C'est dans cet ouvrage que se trouve entre autres, « Le Roi et le Meunier » de Mansfield,

(1) Seul le président Hénault s'inspira des œuvres du poète anglais dès que parurent les premières traductions de Letourneur. Son François II « pièce dans un genre neuf », (c'est ainsi que le dictionnaire des Théâtres qualifie ce curieux ouvrage), fut édité en 1747.

qui devait fournir à Collé le sujet de la plus célèbre de ses comédies (1) et à Sedaine un canevas d'opéra-comique.

Dans un précédent chapitre, nous avons parlé des traductions du « Marchand de Londres » de Lillo et du « Joueur » de Moore. Ces deux ouvrages (qui eurent sur l'orientation du théâtre bourgeois tel que le concevait Diderot, une influence extrême, en fournissant des exemples probants à ceux qui rêvaient de réformer notre théâtre), ces deux ouvrages figurent également dans un « Nouveau Théâtre Anglais », édité en 1767 à Londres, chez Nourse.

On peut citer encore dans le même ordre de publication « Le Nouveau Théâtre Anglais » de Mme Riccoboni (1769), qui contient des pièces de Moore, de Garrick, de Colman, et le « Théâtre Anglais » de Cornélie Wonters baronne de Vasse (1784-1785) dont les douze volumes « avec portraits et musique », renferment des traductions de Ben Johnson, Garrick, Steele, Sheridan, Fletcher et Beaumont.

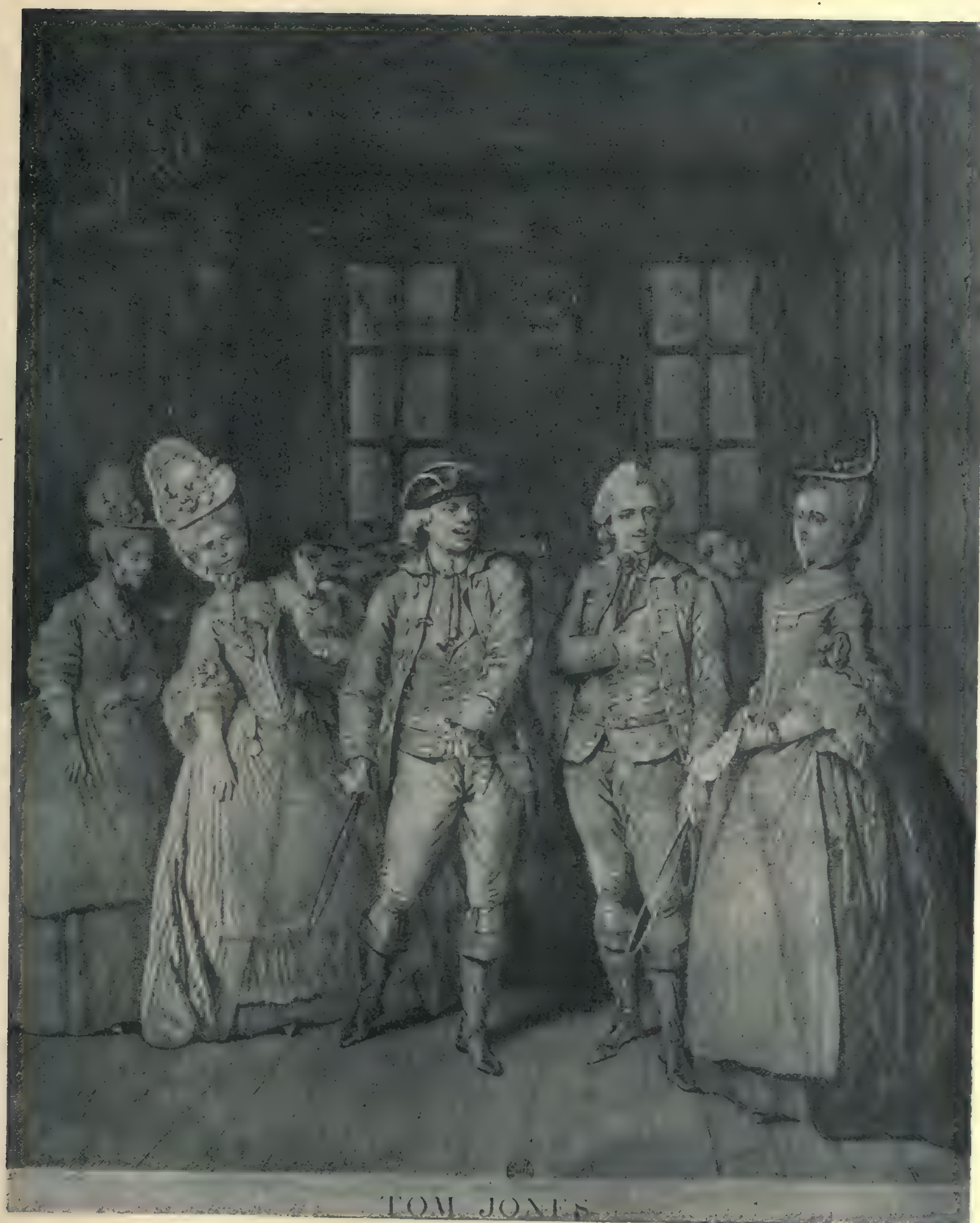
Mais déjà en 1776, Letourneur qui s'était fait connaître quelques années auparavant par les traductions des « Nuits » de Young et des « Méditations » d'Hervey, donne les premiers volumes d'une traduction complète de Shakespeare qui devait comprendre vingt volumes et qui ne fut terminée qu'en 1782.

Quelques années auparavant, en 1777, Letourneur infatiguable, avait donné une traduction d'Ossian. Et entre parenthèses il n'est pas sans intérêt de voir que Young, Hervey, Ossian, tous ces poètes spléenitiques et lugubres, qui allaient faire virer dans des voies nouvelles la littérature française, un même homme, avec une intuition surprenante, les a traduits. Quant à Shakespeare, on peut dire hardiment que Letourneur l'a révélé, non seulement à la France, mais encore à l'Europe entière. La traduction de Letourneur et surtout la préface naïve et enthousiaste de l'écrivain français, eurent le don d'agacer prodigieusement le patriarche de Ferney.

Voltaire, qui a toujours été dérouté par Shakespeare et qui, de plus, n'aimait guère que l'on prodiguât des louanges aux hommes sur lesquels il se croyait certains droits, laissa déborder sa mauvaise humeur. Et ce fut un beau concert d'insultes et d'épigrammes contre ce « niais de Shakespeare ». « Il faudrait, écrit-il, à d'Alembert au sujet de cette préface de Letourneur, mettre au pilori du Parnasse un faquin qui nous donne d'un ton de maître des Gilles anglais pour mettre à la place des Corneille et des Racine et qui nous traîte comme tout le monde doit le traîter. »

Mais cette diatribe n'a guère d'écho. L'engouement pour l'Angleterre est à son apogée et tout ce qui nous vient de Grande-Bretagne est adopté les yeux fermés.

(1) « La partie de chasse de Henry IV ».



TOM JONES

Et bientôt Ducis, que Voltaire couvrait de tant de sarcasmes méprisants, Ducis qui, bien timidement il est vrai, avait porté sur notre théâtre presque toute l'œuvre de Shakespeare, allait s'asseoir à l'Académie, dans le fauteuil même de l'auteur de « Zaïre ».

***

Le nombre de pièces adaptées, traduites ou imitées de l'anglais, qui furent représentées durant les cinquante dernières années du siècle, est inimaginable.

Nous avons dit déjà que l'influence du théâtre britannique fut plus considérable par le fond que par la forme.

Si nos voisins nous imposent très vite leur conception de la comédie sérieuse et bourgeoise, si dans la tragédie, ils nous poussent vers le spectacle et vers l'action, par contre ils leur sera presque totalement impossible d'entamer le fameux préjugé des règles et les plus fougueux révolutionnaires des lettres ne s'écarteront guère des formules classiques.

Aussi, en passant le détroit, les caractères des comédies ou des tragédies anglaises seront profondément déformés.

Et cette déformation, sera plus marquée par le fait que tous les dramaturges, iront puiser leur inspiration non à la source même, mais dans les pâles versions atténuées et édulcorées par de timides traducteurs.

Et, plus timide encore, l'auteur dramatique à son tour modifiait, rognait, polissait, adoucissait les passages violents, les caractères hideux, les expressions triviales et souvent même découpait en vers la prose vivante de son modèle... car il fallait tenir compte du public...

Les spectateurs français s'habituèrent aisément à répandre de douces larmes, mais il fut longtemps impossible de leur montrer des spectacles horribles ou terrifiants.

Timoré, ombrageux et d'une émotivité surprenante, voilà comment nous apparaît le public de ce temps.

Lisez la préface de Ducis imprimée en tête de son « Othello ». Les précautions qu'il prend pour ne pas effaroucher son auditoire, sont incroyables.

Le morceau presqu'entier mérite d'être reproduit :

« La tragédie d'« Othello » ou du « Moore de Venise » par Shakespeare est une des plus touchantes et des plus terribles productions dramatiques qu'ait enfantées le génie vraiment créateur de ce grand homme »..., « L'exécrable caractère de Jago y est exprimé surtout avec une vigueur de pinceau extraordinaire... Je suis bien persuadé que si les Anglais peuvent observer tranquillement les manœuvres d'un pareil monstre sur la scène, les

Français ne pourraient jamais un moment y souffrir sa présence, encore moins l'y voir développer toute l'étendue et toute la profondeur de sa scélératesse. C'est ce qui m'a engagé à ne faire connaître le personnage qui le remplace si faiblement dans ma pièce, que tout à la fin du dénouement, lorsque le malheur d'Othello est consommé par la mort de la plus fidèle, de la plus tendre amante, qu'il vient d'immoler aux aveugles transports de sa jalousie. Je me suis gardé de le faire paraître du moment qu'il est connu, du moment que j'ai révélé au public le secret affreux de son caractère. Je n'ai pas manqué non plus, dès que je l'ai pu, dans un court récit, d'instruire ce même public de sa punition, de sa mort cruelle dans les tortures. J'ai pensé même que si le spectateur avait pu dans le cours de la tragédie, le soupçonner seulement, au travers de son masque, d'être le plus scélérat des hommes, puisqu'il est le plus perfide des amis, c'en était fait du sort de tout l'ouvrage, et que l'impression prédominante d'horreur qu'il eut inspirée aurait certainement amorti l'intérêt et la compassion que je voulais appeler sur l'amante d'Othello et sur ce brave et malheureux Africain. Aussi est-ce avec une intention très déterminée que j'ai caché soigneusement à mes spectateurs ce caractère atroce, pour ne pas les révolter.

« Quant à la couleur d'Othello, j'ai cru pouvoir me dispenser de lui donner un visage noir, en m'écartant sur ce point de l'usage du théâtre de Londres. J'ai pensé que le teint jaune et cuivré, pouvant d'ailleurs convenir aussi à un Africain, aurait l'avantage de ne point révolter l'œil du public et surtout celui des femmes...

« Mon dénouement a eu de la peine à passer à Paris; et à Londres, les Anglais soutiennent très bien celui de Shakespeare. Ce n'est point avec un poignard qu'Othello sur leur théâtre immole son innocente victime, il lui presse dans son lit, et avec force, un oreiller sur la bouche, il le presse et represse encore jusqu'à ce qu'elle expire. Voilà ce que des spectateurs français ne pourraient jamais supporter.

« Un poète tragique est donc obligé de se conformer au caractère de la nation devant laquelle il fait représenter ses ouvrages... Aussi, pour satisfaire plusieurs de mes spectateurs, qui ont trouvé dans mon dénouement le poids de la pitié et de la terreur excessif et trop pénible, ai-je profité de la disposition de ma pièce, qui me rendait ce changement très facile, pour substituer un dénouement heureux à celui qui les avait blessés. »

Et toutes ces atténuations que Ducis apporte à la pièce anglaise n'étaient pas inutiles.

Bien d'autres avant lui avaient expérimenté à leurs dépens la nervosité excessive du public.

Saurin par exemple, dont le « Beverley » passa longtemps pour une des œuvres les plus atrocement réalistes qu'il fût possible de porter à la scène,

avait réussi à faire représenter son drame à Paris sans incidents, mais en province il en fut tout autrement.

Les « Anecdotes dramatiques » rapportent ce qui suit : « Dans le courant du mois de Juillet 1769, on joua cette pièce (Beverley) à Toulouse ; le succès qu'elle avait eu à Paris, son mérite particulier, l'effet qu'elle avait produit à la lecture, faisaient désirer de la voir à ce théâtre. Elle y fut très bien jouée et fort applaudie. On avait soutenu à Paris le spectacle terrible que présente le cinquième acte ; mais à Toulouse on n'a pu supporter le tableau d'un père furieux et désespéré levant le poignard sur son fils. Les spectateurs sont sortis en poussant un cri d'horreur et le petit nombre qui a attendu la fin de la pièce a interrompu l'acteur quand il est venu annoncer la seconde représentation pour le jour suivant : « Adoucissez le cinquième acte, lui a-t-on crié, ou ne nous donnez plus le même ouvrage. »

Le public du reste, n'était pas seulement sensible ; il faisait preuve aussi d'une pruderie excessive et n'admettait sur la scène ni adultère, ni séduction ; ajoutez à cela des dispositions généralement peu bienveillantes d'un parterre turbulent toujours prêt à huer, à siffler ou à relever bruyamment les moindres passages ridicules d'un ouvrage, et l'on comprendra aisément combien les auteurs devaient se montrer circonspects. C'est ce qui explique en partie tout au moins, la différence profonde entre les œuvres audacieuses, fortes, au parler cru, du théâtre anglais, et leurs répliques françaises uniformément incolores et conventionnelles.





L'INFLUENCE ALLEMANDE.

En dehors de l'Angleterre, une autre nation, l'Allemagne, a exercé sur le théâtre en France et particulièrement sur le drame une certaine influence. Cette influence, du reste s'est manifestée seulement tout à la fin du siècle et sa portée n'est en aucune façon comparable avec la vigoureuse impulsion qui nous est venue d'outre-Manche.

Si un très grand nombre de pièces allemandes furent au XVIIIe siècle adaptées pour la scène française, bien peu d'entre elles (surtout avant la Révolution), connurent le succès. Il est à remarquer d'ailleurs que souvent même ces comédies que nous allions chercher à Leipzig ou à Nuremberg étaient tout simplement d'anciens ouvrages français accommodés au goût germanique.

⁂

Pendant tout le XVIIe siècle comme au début du XVIIIe, on considérait en France la littérature allemande comme inexistante. On accordait volontiers aux races germaniques quelques aptitudes pour la jurisprudence, beaucoup d'érudition et une certaine imagination, mais on leur interdisait le bel esprit, la poésie, l'éloquence, toutes choses qui, suivant les idées de l'époque, ne pouvaient être l'apanage que des nations latines, cultivées, raffinées, polies et douées d'un goût infiniment sûr. Les Allemands piqués au vif par ces dédaigneuses appréciations de leurs capacités artistiques, entreprirent très vite une tenace campagne de propagande pour nous faire changer d'opinion.

Pourtant, ce furent tout d'abord comme pour la littérature anglaise, les réfugiés huguenots qui s'avisèrent de faire connaître en France les timides essais des littérateurs tudesques. Une « Bibliothèque Germanique » calquée sur la « Bibliothèque Anglaise » fut éditée à Amsterdam en 1720 et tenta,

avec peu de succès d'ailleurs, de nous initier aux entreprises poétiques de nos voisins.

Mais bientôt les chefs de la naissante littérature allemande eux-mêmes, vont s'ingénier à nous renseigner plus directement.

A cette époque deux écoles rivales se partageaient l'Allemagne : les imitateurs des classiques français avec Jean-Christophe Göttsched à leur tête, les enthousiastes admirateurs des Anglais avec le Zurichois Bodmer comme chef. Ces deux groupes, également indignés de notre *ignorance* s'attachèrent, à nous révéler les beautés de la poésie germanique. Tout porte à croire qu'ils auraient difficilement réussi dans leur entreprise sans le concours éclairé d'un élève de Gottsched, Melchior Grimm. Cet homme extraordinaire vint à Paris en 1748 et sut presqu'aussitôt se faire, dans la haute société et dans le monde littéraire, une situation exceptionnellement brillante. C'est véritablement grâce à lui, que les écrivains français se décidèrent à faire connaissance avec les écrits de toute une pléiade de poètes allemands qui jusqu'alors étaient demeurés totalement inconnus hors de leur patrie : Haller, Klopstock, (1) Droelinger, Hegedorn, Gellert, sans oublier Gottsched et Bodmer... Les efforts de Grimm devaient du reste, être puissamment secondés par toute la presse littéraire acquise au sentiment cosmopolite. « Le Mercure de France », « l'Année Littéraire », « Le Journal des Savants », « Le Journal Étranger », aidés par une cohorte d'agents allemands décidés et remuants tels que Hubert Junker ou Meister, travailleront de leur mieux, durant la deuxième moitié du siècle, à répandre en France les ouvrages larmoyants des poètes de Weimar ou de Zurich.

Quant au théâtre allemand, c'est encore Grimm qui le premier attirera l'attention des dramaturges français sur les travaux de ses compatriotes. « Dans une notice fournie par lui à L'Almanach des Spectacles de 1752 », constate Louis Reynaud (2), on pouvait lire que le théâtre allemand était « pour le moins aussi ancien, et jusqu'au temps du Grand Corneille et de Molière, aussi brillant et plus fécond que le théâtre français. Et pour l'avenir, tout autorisait les plus grands espoirs. C'est ainsi — concluait notre informateur — que, depuis environ trente ans, l'Allemagne est devenue une volière de petits oiseaux qui n'attendent que la saison pour chanter. Peut-être ce temps glorieux pour les muses de ma patrie n'est-il pas éloigné. »

Ces *espoirs* allaient se réaliser avec une rapidité surprenante.

Dix années plus tard la poésie et la littérature germaniques devenaient à la mode en France comme l'était depuis longtemps déjà la littérature anglaise. Aussi Grimm exulte : « Je prévois, dit-il dans sa « Correspondance » (1er jan-

(1) « La mort d'Adam », tragédie de Klopstock fut adaptée par 3 auteurs différents : Romain (1762), St-Ener (1770), et d'Abrancourt (1776).

(2) Louis Reynaud. — « Les Débuts du Germanisme en France ». (Mercure. 15-IV-1921).

« vier 1762), que dans trois ou quatre ans d'ici personne ne pourra se montrer « en bonne compagnie sans savoir l'allemand, et sans avoir lu les poètes de « cette langue. Je me hâte donc par intérêt pour ma réputation de rapprendre « ce que j'en pourrais avoir oublié, afin de ne point paraître barbare en ignorant « la langue à la mode. Cette révolution n'est pas la moins étrange de celles « qu'on voit arriver. Si l'on avait parlé à Paris, il y a douze ans, d'un poète « allemand, on aurait paru bien ridicule. »

***

En réalité, Gotthold Ephraïm Lessing peut être considéré comme le véritable fondateur du théâtre allemand et « Miss Sarah Sampson » sa première œuvre caractéristique, modèle de tragédie bourgeoise, ne fut représentée à Leipzig qu'en 1755.

Les dates ici sont extrêmement voisines et il est indéniable que Lessing et Diderot ont exercé l'un sur l'autre une pression marquée. L'étude des mêmes ouvrages anglais, le désir tenace de créer une nouvelle forme d'art dramatique en rapport avec les transformations de la Société, devaient faire naître chez ces deux écrivains des idées analogues. Si les « lettres sur la poésie dramatique » de Diderot furent influencées par le grand succès de « Miss Sarah Sampson », la « Dramaturgie » de Lessing parue en 1769, fut certainement dictée en partie par les campagnes ardentes du philosophe français. Lessing du reste, soit dit en passant, n'eut pas à beaucoup près en France le succès que méritait son grand talent. Son âpreté, sa lourdeur déplaisante, son injustice marquée envers les ouvrages et le goût français, ne pouvaient lui attirer aucune sympathie de ce côté du Rhin. Néanmoins sa « Dramaturgie », et la réussite brillante de plusieurs de ses drames, ont certainement contribué à faire évoluer et les idées et les gouts de nos auteurs dramatiques.

Il va sans dire que, tout comme les ouvrages anglais, les pièces allemandes, marquées d'une forte empreinte nationale, subirent pour paraître sur la scène française, de profondes modifications dans leur forme et dans leur esprit. Malgré ces précautions, (ainsi que je l'ai dit plus haut), peu d'œuvres adaptées de l'allemand purent tout d'abord se soutenir au théâtre, et, si l'on excepte toutefois la comédie de Rochon de Chabanne « Les Amants Généreux » représentée à la Comédie Française en 1774, aucun ouvrage venu d'outre Rhin ne fut accueilli avec faveur.

Naturellement, toujours à l'exemple du théâtre anglais, très rapidement les pièces des dramaturges de Saxe ou de Bavière avaient été traduites dans notre langue et, c'est dans ces recueils touffus et souvent peu exacts que nos auteurs allaient puiser. Tout d'abord de 1772 à 1785 paraîssent les quatre

volumes du « Théâtre Allemand » de Junker et Liebault, puis de 1782 à 1785, les douze volumes du « Nouveau Théâtre Allemand » de Friedel et Bonneville (1), ceci sans compter un nombre respectable de traductions isolées. Ainsi tour à tour les ouvrages du baron de Gebler, de Leippel, de Brandés, de Leiscwits, de Gemminger, de Vezel, d'Ayrenhoff, de Veisse, ou de Grossmann furent connus et parfois même adaptés et représentés, soit à la Comédie soit chez les Italiens, soit encore sur des théâtres de Société.



Carmontelle del. Fred Regamey sc.

GRIMM ET DIDEROT

D'après une aquarelle peinte en 1761.

Parmi les rares poètes germaniques dont Paris s'engoua au XVIIIe siècle le plus fameux est certes Salomon Gessner.

Cet écrivain (Le « Theocrite de L'Helvetie » ainsi que ses admirateurs frénétiques l'avaient surnommé), connut parmi les beaux esprits et les philosophes une vogue extraordinaire.

Le plus célèbre de ses ouvrages, « La Mort d'Abel » (traduit par Huber dès 1759), fut adapté presqu'en même temps par trois dramaturges français. Enfin Marmontel, Diderot, Falbaire, s'inspirèrent à l'envie de ses fades pastorales.

Vers la fin du siècle Gœthe fut revélé au public Français, mais, ses premiers essais étaient encore assez peu caractéristiques et ce fut seulement lorsque parut « Werther » qu'un enthousiasme universel s'empara du public pour ce grand poète.

(1) Rivarol dans son « Almanach des Grands hommes » appelle ironiquement Bonneville « l'apôtre du théâtre allemand ».

Pourtant « Werther » même (et ceci est à remarquer), n'a tout d'abord fait naître en France aucune œuvre originale et belle. Ni Rivier, ni Mercier qui tirèrent des drames du pathétique roman, ni Defaure, qui en collaboration avec Kreutzer, écrivit un opéra-comique « Werther ou le délire de l'amour », (représenté en 1792), n'eurent le bonheur de faire un ouvrage de valeur.

Enfin, en pleine période révolutionnaire deux dramaturges d'outre-Rhin, connurent une vogue singulière : Schiller, (qui inspira à Lamartellière un sombre mélodrame « Robert chef de Brigands » joué au « Théâtre du Marais » en 1791), et Auguste-Fréderic Ferdinand Kotzebue.

Kotzebue est certes de tous les auteurs allemands de cette époque le plus adroit et le plus brillant et, à dire vrai, le seul réel et durable succès théâtral remporté au XVIIIe siècle par un ouvrage allemand fut dû à cet écrivain.

Nous voulons parler de « Misanthropie et Repentir », pièce représentée à Paris en 1799.

Larmoyante tragédie bourgeoise s'il en fut, « Misanthropie et Repentir » marque une date dans les annales du théâtre en France.

Voici du reste ce qu'Étienne et Martinville dans leur curieux volume consacré à l'Histoire du Théâtre Français pendant la Révolution rapportent à ce sujet.

« Madame Molé, actrice du Théâtre de l'Odéon, s'avisa un beau jour d'arranger, pour la scène française, la traduction d'un ouvrage intitulé : « Misanthropie et Repentir »; et cette pièce, représentée pour la première fois, le 7 Nivose an VII, devant un petit nombre de spectateurs, fit courir, peu de temps après, tous les habitants de la capitale. » — Voici un bref résumé de l'ouvrage. Il est typique :

Mello ayant été trompé par sa femme Eulalie, est devenu misanthrope et s'est retiré loin du monde dans un pavillon solitaire qui se trouve dans le parc du comte de Walker un de ses amis. Cependant Eulalie repentante a trouvé sous le faux nom de Mme Miller une place de femme de charge chez ce même comte de Walker et les deux époux vivent l'un près de l'autre sans le savoir. Un jour Walker, sa femme et son beau-frère le major Hors, viennent au château et le charme de Mme Miller exerce une fascination telle sur Hors qu'il se décide à la demander en mariage. Pressentie par Mme de Walker, Eulalie lui raconte sa triste histoire, mais pendant cette pathétique entrevue, Hors qui a été se promener dans le parc tombe dans une rivière et est sauvé par un inconnu qui n'est autre que Mello. Le comte, la comtesse, Eulalie, se présentent chez le misanthrope pour le remercier. L'époux reconnait sa femme et s'enfuit à toutes jambes.

Pourtant après bien des supplications, Mello consent à revoir Eulalie une dernière fois et, au cours de leur dialogue émouvant, le mari aperçoit ses enfants qui par hasard sont entrés dans la chambre; il ne peut résister

à ce touchant spectacle et le misanthrope pardonne à la femme repentie.

« La grande mode », ajoutent les spirituels chroniqueurs, « était d'aller pleurer à l'Odéon ; chaque soir les échos de la salle retentissaient de soupirs et de sanglots, et aucune femme n'en sortait sans avoir trempé de ses larmes une demi-douzaine de mouchoirs :

Car qu'une femme pleure, une autre pleurera,
Et toutes pleureront autant il en viendra.

« De leur côté, les maris pleuraient à chaudes larmes, et, tous les soirs, les représentations amenaient de nouveaux événements : ici, c'était une femme qui s'évanouissait ; là, un homme qui s'écriait : « Voilà justement ce qui m'est arrivé ! » plus loin, deux époux qui se querellaient publiquement et donnaient à leurs voisins le scandale de leurs débats domestiques.

« Le drame de Kotzbue ne produisit pas seulement un grand nombre de divorces, il empêcha pour le moins autant de mariages.

« Plusieurs prétendus, persuadés qu'une pareille pièce devait être une énigme pour de jeunes personnes innocentes, et voyant leurs futures épouses répandre des larmes, renoncèrent à s'unir à elles, dans la crainte d'être misanthropes avant la cérémonie. »

Enfin pour terminer, Etienne et Martinville, tout comme l'avait fait Crébillon un siècle plus tôt, déplorent les goûts décidés du public pour les ouvrages étrangers :

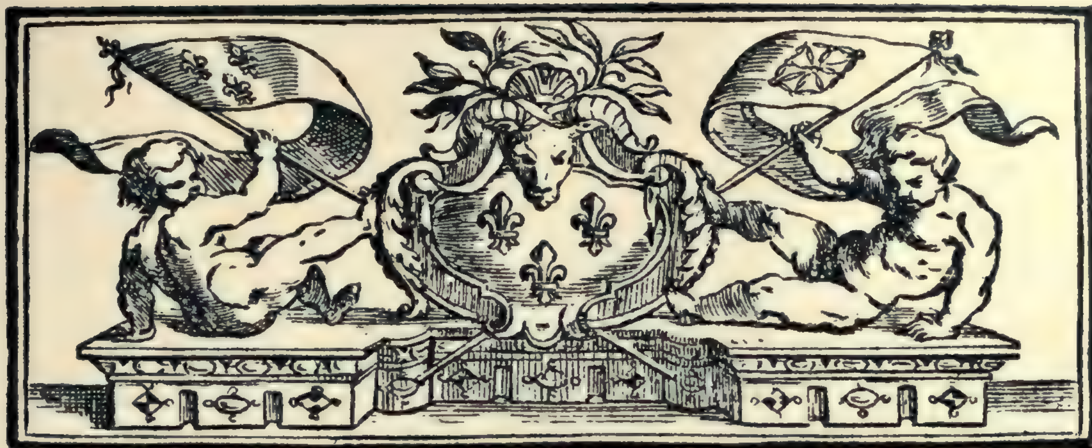
« Le drame de « Misanthropie et Repentir », funeste à la tranquillité des époux, ne l'a pas été moins à la gloire de l'art dramatique : son grand succès a inondé la scène d'une foule d'ouvrages du même genre, et tel a été l'engouement pour les pièces venues d'Allemagne, qu'on dédaignait les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres pour les farces lugubres d'outre-Rhin »...



LE THÉATRE A PARIS AU XVIIIME SIÈCLE

II

LES TROIS SPECTACLES



LE THÉATRE A PARIS AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Deuxième Partie.

Plus j'avance dans la tâche que j'ai entreprise et plus je suis effrayé... Les documents relatifs au théâtre durant le XVIIIe siècle sont si nombreux qu'il est difficile de faire un choix.

Depuis vingt ans on s'est occupé énormément de théâtre mais, la plupart des études consacrées à l'art dramatique pendant le XVIIIe siècle sont éparpillées un peu partout dans des journaux et dans des revues et aussi dans de nombreux ouvrages (qui, le plus souvent sont tirés à petit nombre et fort rares) et il faut se livrer à un véritable travail de bénédictin pour réunir cent détails intéressants épars dans cent cinquante gros ou petits bouquins et dans deux cents journaux.

Dans cette seconde partie, nous allons tenter de retracer l'histoire des trois spectacles et de leurs troupes, plus tard, nous entreprendrons la biographie des petits théâtres, des théâtres de société et théâtres bourgeois qui furent si nombreux en France vers la fin du XVIIIe siècle.

Des anecdotes, des faits curieux et peu connus, des noms et des dates, voilà ce que le lecteur trouvera ici.

Il est possible, il est probable même, que plusieurs erreurs se sont glissées dans ces pages; d'avance je m'en excuse, et je prie ceux qui relèveraient quelques fautes de me les signaler.

LES TROIS SPECTACLES.

Sous ce nom général : « Les Trois Spectacles », durant tout le XVIIIe on entendait les trois célèbres spectacles de Paris : la Comédie Française, la Comédie Italienne, l'Opéra. Ces théâtres d'ailleurs étaient loués et admirés à bon droit dans l'Europe entière tant pour la perfection des pièces représentées que pour le grand talent des acteurs ou des chanteurs que l'on y admirait quotidiennement.

Du reste, pendant longtemps Paris fut la seule ville du monde ayant des spectacles quotidiens et des troupes de comédiens organisées, protégées et subventionnées officiellement par le monarque.

Il existait il est vrai dès le début du XVIIe siècle dans certaines villes d'Italie des troupes de comédiens encouragées et subventionnées par les princes, mais ces troupes, constituées pour une seule saison, n'avaient aucun caractère de stabilité.

En France, un peu partout, on a de tout temps joué la comédie profane ou religieuse, décousue, folle ou bien sage et régulière.

Il n'existe pas, que je sache, une histoire un peu complète du théâtre en France, et pourtant ce serait là un sujet d'études tout à la fois intéressant et pittoresque sur un des arts qui fait le plus d'honneur à ce pays.

Le cadre restreint de cet ouvrage ne nous permet guère de nous étendre sur les différentes vicissitudes que les spectacles ont éprouvé au cours des siècles.

Les récits des troubadours et les représentations des jongleurs, les fêtes scandaleuses que l'on célébrait dans les églises, telles que la fête des fous ou de l'âne, tout cela se rattache à l'histoire du théâtre, mais à dire vrai c'est seulement au XVIe siècle que la première entreprise particulière et la première salle spécialement affectée à un spectacle apparaissent.

Après les Croisades, les pèlerinages se multiplièrent et les pèlerins à leur retour des lieux saints, pour augmenter la vénération que l'on avait pour eux, et aussi pour provoquer la charité, représentèrent de plus en plus fréquemment les « mystères de la religion, le martyre, les miracles des saints et les aventures les plus remarquables arrivées aux croisés. »

C'est en 1398 que paraît le premier théâtre. Avant cette époque on n'avait point encore joué dans des lieux fermés. Cette nouveauté fut dûe à des bourgeois de Paris, pour représenter la passion de Notre-Seigneur, lesquels louèrent une salle dans le bourg de Saint-Maur, au-dessus de Vincennes.

D'autre part aussi, la profession de comédien ne devient réellement une

profession spéciale qu'à la fin du XVIe siècle. Enfin, c'est seulement durant le XVIIe siècle que le théâtre en France prend un caractère de stabilité, de sécurité et d'ordre...

Dès le début, dès que les bourgeois de Saint-Maur se réunissent pour représenter des jeux de personnages « soit de la vie des saints, soit autrement », ils érigent leur Société en confrérie et se font octroyer par Charles VI un privilège, le 4 Décembre 1402.

Depuis lors, la profession théâtrale fut sans cesse soumise au privilège, puis au monopole. Le grand Roi aussi se servit du privilège et du monopole, lorsqu'il voulut doter Paris de spectacles réguliers et quotidiens, mais ses lettres de charte ont une tout autre signification que celles octroyées par ses prédécesseurs. En effet, ce monarque, loin de se contenter de protéger les comédiens, voulut utiliser leurs jeux pour aider à la réalisation de ses vues politiques et faire, en quelque sorte, des théâtres de Paris une institution d'état, une branche de l'administration.

Avec une tenacité extrême, Louis XIV se servit pour réduire la féodalité des moyens les plus différents. L'énervement, la corruption, l'attrait des jouissances artistiques, tout fut mis en œuvre pour endormir l'ardeur mutine des seigneurs, qui, durant la Fronde encore, s'était montrée si vive.

Doter Paris de spectacles brillants, splendides et réguliers, rentrait tout naturellement dans le cadre de son programme de gouvernement.

Ces divertissements, extraordinaires pour l'époque, devaient contribuer à rendre la capitale plus attrayante et par conséquent à attirer vers Paris les gentilshommes campagnards terrés dans leurs provinces.

C'est donc seulement tout à la fin du XVIIe siècle que le théâtre, tel que nous le comprenons aujourd'hui, s'est trouvé complètement constitué et organisé. L'établissement définitif de la Comédie Française date de 1680, et les lettres de privilège octroyées à Lulli pour régir l'Académie Royale de Musique furent envoyées en 1671, enfin le Théâtre Italien fermé par ordre du Roi en 1697, ne put rouvrir ses portes que grâce au Régent en 1716.

Nous allons voir au cours de cette étude les trois spectacles se modifier, se perfectionner encore, parvenir à l'apogée de leur splendeur, puis enfin traverser la terrible période révolutionnaire.





LE THÉATRE FRANÇAIS.

L'histoire biographique du théâtre le plus célèbre qui soit au monde, a été faite et refaite cent fois. Nous allons pourtant à notre tour, pour la période spéciale (et si terriblement mouvementée depuis 1789), qui nous intéresse, tenter de retracer les faits les plus saillants concernant ce spectacle.

Il nous a paru amusant, afin de rappeler les différentes phases qui amenèrent la création de la Comédie-Française et aussi pour évoquer les premières années de son existence, de reproduire une notice historique très curieuse et extrêmement rare, tirée d'un « Agenda des Théâtres de Paris » par François Parfaict, dont il n'existe qu'un seul exemplaire en trois volumes. Ces minces brochures, couvertes d'un papier de couleur vive à rendre jaloux un décorateur de ballets russes, furent retrouvées dans la bibliothèque de Favart, après la mort de cet auteur. Depuis lors, les trois volumes ont été réimprimés en 1866 à cent exemplaires seulement, grâce aux soins de J. Bonnassies, un érudit qui s'est intéressé beaucoup aux choses de théâtre.

Cet agenda, nous servira du reste également, pour résumer l'histoire de la Comédie Italienne, de l'Opéra et des théâtres forains antérieurement au XVIIIe siècle.

Voici la notice de François Parfaict, elle date de 1735 :

Théatre Français

La Comédie Française est le plus ancien spectacle de ceux qu'on voit aujourd'hui. En 1402, *des bourgeois de Paris, en vertu des Lettres qu'ils obtinrent de Charles VI, dressèrent un théâtre à l'Hôpital de Trinité rue St-Denis, où ils représentèrent eux-mêmes différents mystères, et entr'autres celui de la Passion,*

ce qui leur fit prendre le titre de Confrères de la Passion. En 1541, *ils furent obligés de déloger de ce lieu, et de louer l'hôtel de Flandre dans la rue Coquillière, où ils continuèrent leurs représentations jusqu'en* 1547, *où ils achetèrent les mazures de l'hôtel de Bourgogne, où ils bâtirent le théâtre que l'on voit encore aujourd'hui. Mais comme le Parlement en leur accordant la permission de continuer leurs jeux, leur défendit en même temps celle de représenter des sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, les Confrères louèrent leur hôtel à une troupe de comédiens qui se forma pour lors, se réservant deux loges, qu'on appelle les loges des maîtres.*

Cependant Jodelle, poète qui vivait sous Charles IX et Henri III, donna une forme raisonnable aux pièces de théâtre tant tragiques que comiques, La Péruse et Baïf le suivirent dans cette carrière, et enfin le célèbre Garnier. Sous le règne d'Henri IV, le nombre de poètes, et par conséquent des pièces, augmentant, la troupe de l'hôtel de Bourgogne se partagea. Et ce fut vers l'an 1600, *qu'on vit paraître un nouveau Théâtre Français, dans une maison nommée l'hôtel d'Argent, au quartier du Marais. En* 1659, *commença celui du Palais-Royal où Molière et sa troupe jouèrent jusqu'en* 1673. *Mais ce fameux Acteur et Auteur étant mort cette même année, sa troupe et celle du Marais se joignirent ; ils surent se loger dans la rue Mazarine, à l'hôtel de Guénégaud. Enfin Louis XIV par des lettres du* 21 *octobre* 1680, *jugea à propos de réunir la troupe de comédiens de l'hôtel de Bourgogne à celle de l'hôtel de Guénégaud de Prez ; le jeu de Paume de l'Étoile et quelques maisons adjacantes, où sur les dessins de François d'Orbay savant architecte, ils firent construire un hôtel et un théâtre aussi magnifique que commode, c'est sur ce même théâtre qu'on a représenté et qu'on représente actuellement toutes les pièces tragiques et comiques françaises.* »

***

Il convient pour être un peu plus complet de préciser certaines dates et certains faits.

Tout d'abord c'est en 1629 que les Comédiens de l'hôtel de Bourgogne se divisent.

Ce fut, après le grand succès de « Mélite », devant l'affluence chaque jour plus considérable de spectateurs, que les Comédiens se décidèrent à exploiter une nouvelle salle rue Michel-le-Comte. (Cette scène qu'illustrait Mondory, fut fermée en 1634 à la suite des réclamations réitérées des bourgeois du quartier, ennuyés par le roulement des carrosses et le bruit de la foule, que le théâtre attirait.)

François Parfaict est très exact, mais il passe sous silence un événement important : la dissolution de la Confrérie de la Passion qui eut lieu en 1677.

Depuis longtemps déjà, dès 1612, les Comédiens avaient tenté de se soustraire au joug des confrères, et de s'affranchir de toute redevance envers

de « vils artisans ». Mais, c'est seulement après une longue suite de procès en 1675 (exactement le 24 Mai), que le Conseil déposséda les Confrères en faveur de l'hôpital général. Deux ans plus tard, en Janvier 1677, des



Les Comédiens français
(gravure de Léotard d'après Watteau)

lettres patentes ordonnèrent la suppression et l'extinction de la Confrérie.

Enfin, autre détail intéressant, c'est non pas en 1659, mais le 24 Octobre 1658 que l'Illustre Théâtre dirigé par Molière obtint un privilège. Ce théâtre avait été fondé en décembre 1643, au Jeu de Paume des Métayers; ensuite, il avait émigré tour à tour rue des Fossés-de-Nesle, au jeu de Paume de la Croix-Noire, rue des Barres, enfin en 1646 au Café de France. L'Illustre Théâtre quitta Paris la même année, pour ne revenir qu'en 1658. Molière donna alors ses représentations au Petit-Bourbon d'abord, puis au Palais-Royal.

***

Durant plus de cent ans, armée d'un monopole puissant, riche d'un répertoire de chefs-d'œuvre tragiques et comiques qui s'augmente chaque jour, et qu'interprète une pléiade extraordinairement brillante d'acteurs, la Comédie Française (complétée en 1786 par l'école Royale de déclamation), va acquérir un éclat éblouissant. Son organisation durant vingt lustres, sera de nouveau modifiée, corrigée, l'art des architectes, des costumiers et des décorateurs se perfectionnera encore pour ajouter plus de beautés, plus de piquant, plus de charme aux spectacles de cette scène unique.

Bref, lorsqu'en 93 la Révolution vint anéantir « le temple dédié à Thalie et à Melpomène » pour employer le style du temps, c'était non seulement le premier théâtre de France, mais bien le plus parfait théâtre de l'Europe toute entière.

Nous allons, pour la commodité de notre exposition diviser l'histoire du Théâtre Français au XVIIIe siècle en plusieurs paragraphes et, nous consacrerons un chapitre spécial à l'époque révolutionnaire et aux événements tragiques qui amenèrent sa fermeture.

***

« Troupe du Roi », ces mots gravés en lettres d'or sur un marbre noir figurèrent à Paris pour la première fois au-dessus de la porte de l'hôtel des Comédiens Français en 1673.

Après la mort de Molière, sa troupe réunie à celle du Marais par ordre de Louis XIV, se vit obligée de quitter la belle salle du Palais-Royal que le fourbe Lulli s'était fait attribuer pour y donner ses spectacles d'opéra.

C'est dans « le jeu de Paume de la rue de la Seine ayant issue dans celle des Fossés-de-Nesle vis-à-vis la rue Guénégaud », que l'on transporta le 23 Juin 1673 les loges, théâtre et décorations de la salle du Palais Royal. L'hôtel Guénégaud vit la réunion définitive de la troupe du Roi avec celle de l'hôtel de Bourgogne, et, ce n'est qu'en 1687 que, forcée d'abandonner cet emplacement, les comédiens se mirent en quête d'un nouveau local.

Après bien des hésitations, ils se décidèrent enfin, et firent l'acquisition du Jeu de Paume de l'Étoile et de quelques maisons adjacentes afin de faire édifier un théâtre digne de Paris et des chefs-d'œuvre dont ils étaient les dépositaires.

La nouvelle salle se trouvait rue Saint-Germain-des-Près (à peu près au numéro 14 de l'actuelle rue de l'Ancienne-Comédie), elle prit dès lors le nom d'hôtel de la Comédie et le Théâtre Français celui de Comédie Française qu'il a conservé depuis.

L'inauguration eut lieu le 18 Avril 1689. Les comédiens demeurèrent rue St Germain jusqu'en 1770, c'est à dire durant quatre vingts ans. Pourtant



Se Vend à Paris chez [illegible] rue des [illegible] N° 54. Et chez M. Lekain fils rue du Four S.t Germain N° 36. A P D R

leur théâtre, élevé dans une ruelle étroite, offrait des abords singulièrement incommodes pour les carosses et de plus, l'espace réservé aux spectateurs était mal disposé et beaucoup trop petit. Aussi très vite, les comédiens songèrent-ils à construire un local plus vaste, mieux aménagé et ayant de plus larges dégagements.

Ce n'est cependant qu'en 1767 et seulement à cause du mauvais état des bâtiments (le balcon, entre autres, qui se trouvait au-dessus de la porte d'entrée et par où les acteurs pouvaient voir le public qui se pressait au guichet, menaçait de s'écrouler), que la Comédie se décida à agir.

Wailly et Payre, architectes du Roi, se chargèrent d'établir un projet; l'emplacement choisi fut une partie de l'hôtel de Condé située près du Luxembourg.

Des difficultés de toutes sortes entravèrent et retardèrent l'œuvre des deux architectes, et, comme décidément le théâtre de la rue St-Germain-des-Prés donnait des signes dangereux de vétusté, les comédiens sollicitèrent et obtinrent du Roi, la concession provisoire d'une salle située aux Tuileries et dite Salle des Machines.

Ici, il faut nous arrêter un moment et dire combien glorieux fut le passage rue St-Germain-des-Prés de la Comédie Française. Jamais peut-être un ensemble aussi considérable d'ouvrages remarquables ne fut créé sur une même scène. Ce furent les œuvres de Crébillon et de Voltaire, les pièces joyeuses de Brueys, de Regnard et de Dancourt, le « Turcaret » de Lesage, « L'École des Bourgeois » de d'Allainval, les « Surprises de l'Amour » de Marivaux, « Le Philosophe marié » et « Le glorieux » de Destouches, « Le Méchant » de Gresset, « La Métromanie » de Piron. C'est également sur ce théâtre que le drame bourgeois pathétique et touchant se développe et s'impose avec La Chaussée, Diderot, Sedaine et Saurin. Quant aux comédiens, ils se montrèrent sans discontinuer à la hauteur de leur tâche, tant dans le genre tragique que comique. Si Baron, (qui avait été l'idole du public au théâtre de la rue Guénégaud), ne retrouvera pas, après une retraite de vingt ans le même succès dans la nouvelle salle, son grand âge seul en fut la cause. Par contre, combien d'acteurs se rendirent célèbres sur les planches de la rue Saint-Germain :

Ce sont Beaubourg, Quinault-Dufresne, Sarrasin, François Arnould Poissoin, Armand, Brizard, Granval, de Belle-Cour, Molé, ce sont encore Marie Desmares, Mlle de Seine, Adrienne Lecouvreur, Mlle Gaussin, Mlle Dangeville, Marie Dumesnil, Mlle Hus, Mlle d'Oligny, Mlle Faniez, c'est surtout Lekain, Hippolyte Clairon, et Préville.

Enfin, c'est là qu'une des réformes les plus utiles au théâtre s'est accomplie : depuis toujours les spectateurs avaient envahi la scène des deux côtés. Il était de bon ton de venir parader sur le théâtre, de bavarder, de potiner,

de lorgner et les acteurs et les spectateurs, de faire des réflexions sur un ton plus haut que celui des acteurs même. Un grand seigneur excentrique, et poète tragique à ses heures, le comte de Lauraguais, fit cesser cet usage inepte, qui nuisait à l'illusion scénique et à l'action dramatique, en payant aux sociétaires une somme considérable.

C'est le 23 avril 1770, que la Comédie Française inaugura la salle des Tuileries avec « Phèdre » et « l'École des Maris ».

Les comédiens devaient demeurer dans ce local provisoire durant douze ans.

Du reste, cette salle construite un siècle auparavant par l'ingénieur Vigarani pour les spectacles de la cour, le 17 janvier 1671 devant Louis XIV on y représenta « Psyché », œuvre de Corneille, Molière, Quinault et Lulli), semblait destinée à abriter les comédiens sans domicile. Déjà, en 1764, l'Opéra, qui se trouvait sur le pavé par suite de l'incendie du 6 avril 1763, avait été fort heureux de trouver cet immense vaisseau abandonné depuis 1745 (époque à laquelle, un autre ingénieur italien, Servandoni, lequel depuis six ans exploitait ce local en montrant aux Parisiens des panoramas éblouissants, puis de véritables féeries, avait dû fermer ses portes, écrasé par des frais trop considérables); L'Académie Royale de Musique fit rajeunir la salle par Soufflot et l'occupa jusqu'en 1770.

Durant le long espace de temps où les comédiens jouèrent aux Tuileries, les travaux pour une nouvelle salle, interrompus, repris, modifiés, avançaient difficilement.

Ce sont tour à tour les faits les plus inattendus qui retardent l'entreprise : la disgrâce des princes du sang dans laquelle fut enveloppé M. de Condé; le mauvais vouloir des comédiens qui estiment que « leur ancien hôtel est dans une position plus avantageuse pour eux et pour le public, qu'elle ne serait à l'hôtel de Condé; que la salle qu'ils viennent de quitter est susceptible d'être réparée et de devenir d'un accès facile »; le projet de l'architecte Liegeon, d'établir la Comédie rue de Seine, (1770) dans l'espace occupé par le jeu de paume de Momus; les intrigues de l'architecte Moreau protégé de l'abbé Terray qui, un moment réussit, (bien qu'il fut le beau-frère de Wailly et Payre), à les faire écarter et à prendre leur place (1773) enfin, les ordres donnés par Turgot (1775) de fonder sur l'emplacement destiné au Théâtre Français, les établissements, écuries et remises des Messageries ainsi que leur régie.

Les choses auraient pu traîner encore longtemps de la sorte si Monsieur, à qui Louis XVI avait accordé le terrain de l'hôtel de Condé, ne se fût chargé de la construction d'un hôtel pour les comédiens, sur la partie des terrains la plus rapprochée du Luxembourg.

Les travaux, commencés en 1779, sur les plans définitifs de Payre et

Wailly, furent menés cette fois très rapidement, et l'édifice était achevé le 1er décembre 1781.

Et, enfin, le 9 avril, l'inauguration solennelle de la salle sise au Luxembourg eut lieu avec un prologue en un acte et en vers d'Imbert qui fut (malgré la présence de la Reine), sifflé à outrance, et par l'« Iphigénie en Aulide » de Racine.



Une innovation des plus heureuses caractérisait le nouveau théâtre. Le public du parterre, si turbulent et si frondeur, au lieu de se tenir debout comme autrefois était assis sur des bancs.

La Comédie Française durant son séjour aux Tuileries avait donné des signes évidents de décadence. Peu de pièces nouvelles, et la plupart infiniment médiocres avaient marqué cette période. Heureusement, le grand talent des interprètes compensait en partie la pauvreté des ouvrages portés sur le théâtre. Lekain, Préville, Molé, Bouret, Brisard, de Belle Cour, Dugazon, Delarive, des Essarts, Fleury, Mlle Dumesnil, les deux Saint-Val, Mme Fanniez, Mlle Vestris, Mlle Hus, Mlle Raucourt, Mlle Luzy,

Mlle d'Olygny, étaient des artistes d'une valeur singulière et leurs noms seuls suffisaient pour attirer la foule à la salle de Vigarani.

Les pièces de Voltaire excitaient toujours l'enthousiasme du public; aussi, lorsque le patriarche de Ferney revint à Paris, après vingt ans d'absence, les comédiens français organisèrent une manifestation en son honneur. Le 30 Mars 1778, dans cette salle des Machines, eut lieu la première représentation d'« Irène ». Voltaire acclamé, couronné deux fois par l'acteur Brizard et par le prince de Beauvau, assista triomphant à la représentation de sa tragédie, puis fut couronné en effigie une troisième fois sur la scène, au bruit des cuivres et des tambours, tandis que toute la salle debout l'acclamait et applaudissait à son apothéose. Enfin, Mme Vestris, des palmes à la main, vint déclamer en l'honneur du poète une pièce de vers que l'on entendit à peine au milieu des trépignements et des bravos.

Cette soirée, unique dans les annales de la Comédie Française, se termina par la représentation de « Nanine », et ensuite Voltaire, brisé de joie, débile, maigre et pâle à faire peur, fut escorté jusqu'à l'hôtel du Marquis de Villette, Quai des Théatins, (où il logeait et où il devait mourir deux mois plus tard), par une foule frénétique d'admirateurs enthousiastes...



Porel et Georges Monval, dans leur intéressante étude consacrée à l'Odéon, ont retracé minutieusement l'histoire de la salle du Luxembourg. Pour notre part, nous nous contenterons ici d'une brève esquisse.

Au Luxembourg comme aux Tuileries, la Comédie n'offre au public que peu d'ouvrages d'un réel intérêt; aussi, si l'on excepte le triomphe fantastique et sans précédent du « Mariage de Figaro », le Théâtre-Français, pendant près de dix ans, ne connaît guère de grand succès. La tragédie est un art qui semble à peu près perdu (1) et quant à la comédie c'est pire encore : plus d'action, plus de caractères, plus de comique même; à l'exemple des Dorat, des Cailhava ou des Barthe, les jeunes auteurs bâtissent des pièces sur des trames légères et tout le charme de ces ouvrages consiste dans un dialogue fade, alambiqué et semé de pointes prétentieuses.

La troupe pourtant demeure incomparable et le jeu des artistes suffit souvent pour donner à ces insipides ouvrages une existence éphémère.

La mort de Bouret, la retraite tour à tour de Préville, de Brizard, de Delarive, de Mlle Fanniez, de Mlle d'Olygny, fut il est vrai vivement sentie par tous les amateurs, mais d'autres comédiens : Vanhove, Saint-Prix, Saint-Phal, Mlle Olivier, Mlle Joly, Mlle Lange, puis enfin le jeune Talma,

(1) « La tragédie est un art à peu près perdu pour nous ». — La Harpe. Correspondance. (Lettre 256).


PROPHETIE ACCOMPLIE
J'ai predit que CLAIRON illuſtreroit la Scene,
Et mon eſpoir n'a point eté deçu :
Elle a couronne Melpomene ,
Melpomene lui rend ce qu'elle en a reçu .
GARRICK.

vinrent occuper leurs places d'une manière assez remarquable pour ne pas former disparate avec les autres acteurs célèbres de la comédie.

***

Durant tout de XVIII[e] siècle, mais plus particulièrement à la veille de la Révolution, la France entière fut prise d'une sorte d'engouement frénétique pour les travaux de l'esprit.

Les spectacles attiraient une foule de gens de toutes les classes de la Société, et le Théâtre-Français, malgré la médiocrité de ses nouveautés, et la concurrence nouvelle créée par les petites scènes, voyait le public affluer à ses guichets (1).

Les chroniqueurs, nous ont laissé à propos de la comédie, des croquis pris sur le vif.

Le théâtre s'élevait sur des terrains vagues. L'espace formant ce qu'on appelait déjà « la place du Théâtre-Français », était encore entouré de palissades figurant les maisons, et indiquant sommairement le tracé des rues nouvelles.

Ce coin de Paris assez isolé et très calme, durant la plus grande partie de la journée, s'éveillait vers cinq heures de l'après-midi.

La route du Théâtre-Français (la seule qui, à l'exemple des rues londoniennes, fut munie de rebords de pierre destinés aux piétons), était envahie par des groupes de bourgeois et de bourgeoises, par des courtauds de boutique, par des soldats, par des abbés vêtus d'habits à la prussienne.

Sur la chaussée, rasant les bornes, s'avançait une double file de véhicules. L'humble vinaigrette, le cabriolet et le fiacre, voisinaient démocratiquement avec la carrosse à glaces...

Le nouveau monument, vu de l'extérieur, n'avait rien de très majestueux. C'était une grande batisse élevée au centre même de la place, et flanquée de chaque côté de deux pavillons.

Bien avant l'ouverture des portes, les trois entrées qui s'ouvraient sur la façade principale étaient envahies par les laquais chargés de retenir des places pour leurs maîtres. Sur le péristyle, coiffés d'un bonnet garni de plaques et orné de plumes de hérons, des marchands de tisane offraient à boire, et des décrotteurs, pour deux liards, nettoyaient les souliers ou brossaient les bas blancs mouchetés de boue, des petits maîtres trop pauvres pour rouler carrosse.

Le prix des places (sensiblement moins cher qu'aujourd'hui), était pour l'orchestre, le balcon et les premières loges de six livres, mais on pouvait se placer à l'amphithéâtre pour une livre et dix sols.

(1) Tout particulièrement, les jours dits de parade où se produisaient les premiers sujets. Ces jours étaient les dimanches, lundis, mercredis et samedis.

Passé les guichets, le public pénétrait dans le vestibule où se trouvait placé le marbre de Houdon, représentant Voltaire. Cette statue, offerte par Mme Denis, la nièce de Voltaire, à l'Académie d'abord, puis à la Comédie, avait été exilée du foyer par Préville, qui ne pouvait supporter que le patriarche de Ferney fût installé à la place d'honneur dans la maison de Molière.

La salle en elle-même, quoique noble, élégante et spacieuse, avait pourtant des défauts et des inconvénients. On entendait et l'on voyait assez mal même de l'orchestre ; l'éclairage composé d'un lustre en carton représentant le soleil, et de douze autres lustres, également en carton, représentant les douze signes du zodiaque, semblait assez pauvre. La scène, qui manquait un peu de profondeur, était flanquée à droite et à gauche de deux belles statues, modelées par Caffieri et figurant la Tragédie et la Comédie. Quelques minutes avant la représentation, l'immense vaisseau offrait un coup d'œil piquant :

Un murmure confus s'élève du parterre où les fusiliers en habit bleu rangent les spectateurs sur les bancs, ou les obligent à se tasser pour faire place aux nouveaux venus.

Au parquet, de beaux petits messieurs, le diamant au col, le chapeau rond sous le bras, vêtus de draps teints aux couleurs à la mode : dos et ventre de puce, boue de Paris ou merde d'oie, parlent haut et lorgnent les dames.

Quelques vieux beaux obstinés à ne pas vouloir s'accommoder au goût nouveau, exhibent de hauts toupets, des cheveux en escalade, des habits de taffetas galonnés et brodés.

Au balcon, des femmes coiffées de panaches gigantesques cachent la scène à quelques provinciaux qui manquent de galanterie au point de protester.

Dans les petites loges, demi-castors et grandes dames également hautaines, étincelantes de pierreries, montrent leurs visages fardés, qui semblent extraordinairement petits sous les chapeaux immenses et les énormes coiffures en vogue : coiffure à l'hérisson, à l'enfant, à l'union de la France et de l'Angleterre. Leurs robes à grands-paniers (chef-d'œuvres de Rose Bertin ou de Le Normand), occupent presque la loge tout entière. A la main, elles tiennent des éventails où sont encastrées des lorgnettes qu'elles braquent à chaque instant. Derrière ces beautés, on aperçoit dans l'ombre un abbé frisé, un petit maître efféminé, un financier ventru, ou quelque jeune seigneur portant les cheveux courts à la mode anglaise.

A cinq heures et demie très exactement, les violons attaquent une ritournelle, mais cela arrête à peine les conversations, et il faut que le rideau se lève pour qu'un silence relatif se fasse dans la salle...

Lorsqu'il s'agissait de nouveautés, le public et particulièrement les spectateurs du parterre manifestaient leurs impressions avec quelque violence,

et si la pièce était ennuyeuse ou par trop ridicule, on huait au point d'obliger les acteurs à interrompre l'ouvrage malencontreux et à baisser le rideau.

Généralement le spectacle se terminait seulement vers 9 heures, car le programme comprenait presque toujours une grande pièce et une petite. (« Le Mariage de Figaro » est un des rares ouvrages qui occupaient toute la soirée.)



La sortie dans la nuit sombre de cette foule de spectateurs ne manquait pas de pittoresque. (1) A cette époque on s'aventurait difficilement seul et à pied dans les rues de la Capitale à peine éclairées. Aussi c'était aux portes une bousculade, un tohu-bohu, car tout le monde réclamait des voitures et des porteurs de lanternes.

Mercier nous a retracé d'une plume alerte ce petit tableau de vie parisienne :

« A la sortie des spectacles, ces porte-falots sont les commettants des fiacres; il les font avancer ou reculer selon la pièce qu'on leur donne. Comme c'est à qui en aura, il faut les payer grassement, sans quoi vous ne voyez ni conducteur, ni chevaux. Ces drôles alors s'égaient entre eux. Quand ils voient sortir un gascon bien sec avec ses bas tout crottés, ils croisent leurs feux pour éclairer sa triste figure, et puis ils lui crient aux oreilles : « Monseigneur veut-il son équipage ? Comment se nomme le cocher de Monseigneur ? « Ils distribuent à tous les fantassins dont ils se moquent les titres de M. le Comte, de M. le Marquis, de M. le Duc, de Mylord. Un « épetier » est un colonel, et un clerc de notaire en appétit, qui file précipitamment en cheveux longs, pour arriver à table avant le dessert, ces polissons le poursuivent en l'appelant M. le Président. »

De nos jours, à la sortie de la Comédie, les ouvreurs de portières ne

(1) La route du Théâtre Français presque seule à Paris, était alors bordée de lanternes.

portent plus des lanternes, mais ils ont conservé l'esprit gouailleur et la verve de leurs ancètres......

***

Notons que c'est seulement au cours du XVIIIe, que les comédiens eurent l'idée de séparer les actes d'une pièce, et principalement les deux ouvrages qui formaient le programme, par des intervales de repos.

Les « entr'actes » n'étaient-ils pas le complément indispensable à ces spectacles devenus si raffinés? Nécessairement il fallait donner à tant de messieurs élegants, à tant de charmantes dames radieuses de diamants, réunis dans une même salle, l'occasion de s'admirer, de se critiquer à l'aise et longuement.

ADMINISTRATION DE LA COMÉDIE FRANÇAISE

Jusqu'en 1760, la Comédie Française fut gouvernée d'une manière absolue par les premiers gentilshommes de la chambre du Roi. Cette autorité certes était flatteuse, car quel acteur et surtout quelle actrice n'aurait accepté la tyrannie (même sévère au point de faire enfermer les rebelles au Fort-l'Évêque), d'un homme puissant comme le duc de Saint-Aignan, le duc de Mortemar, le duc de Gesvres, le duc d'Aumont, le duc de Fleury, le maréchal-duc de Richelieu, le duc puis Maréchal de Duras, le duc de Fronsac, ou le duc de Villequier. Malheureusement, les comédiens sont gens turbulents et peu dociles et un gouvernement de grands seigneurs retenus le plus souvent loin de Paris par d'autres devoirs, était tout à fait insuffisant.

Aussi en 1760 les Intendants des Menus-Plaisirs, et affaires de la chambre du Roi, qui, jusqu'alors, n'avaient eu la charge que d'ordonner et de contrôler les dépenses des théâtres, furent délégués à l'effet de veiller d'une manière permanente sur les comédiens. Ils devinrent ainsi les intermédiaires ordinaires entre les premiers gentilshommes et les sociétaires.

L'administration des premiers gentilshommes de la chambre ainsi modifiée, subsista jusqu'à la Révolution. C'est seulement le 20 Mars 1790 que la municipalité parisienne assuma la direction des deux troupes royales.

***

Voyons maintenant ce qu'étaient les Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi, les Intendants des Menus, et en quoi consistaient leurs attributions et leurs charges, particulièrement en ce qui concerne la Comédie.

Lorsqu'on lit les curieux mémoires laissés par Papillon de la Ferté, qui, durant près de trente ans fut Intendant des Menus, on se rend un

compte exact et vivant de ce qu'était l'administration compliquée, fastueuse, souvent injuste et tout embrouillée d'intrigues féminines, de Messieurs les Premiers Gentilshommes.

Ces mémoires nous ont servi particulièrement pour cette étude, car ils embrassent une longue période de vingt-quatre années (de 1756 à 1780), qui justement est d'un intérêt tout spécial.

M.M. les Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi.

Ces grands officiers étaient au nombre de quatre. Il existait en outre deux postes en survivance.



Choisis parmi les ducs et pairs du royaume, ils avaient la haute-main sur l'administration des menus, sur les spectacles de la Cour, sur la Comédie Française et la Comédie Italienne.

Avant 1768, les premiers gentilshommes de la Chambre n'exerçaient pas leurs pouvoirs conjointement.

Chacun était de service une année sur quatre et assumait seul, à son gré, le service de la Cour et des comédies. Déjà il est vrai, en 1759, cet arrangement bizarre et qui présentait nombre d'inconvénients avait été modifié. Les quatre titulaires se mirent d'accord et décidèrent de ne rien traiter à l'avenir les uns sans les autres. Puis, plus tard, à l'instigation du duc d'Aumont, les premiers gentilshommes se décidèrent à partager entre eux les attributions de leurs charges.

Ce pacte, dont nous n'avons pas le texte exact, peut néanmoins dans ses grandes lignes être reconstitué : comme par le passé, le premier gentilhomme en exercice conservait le service et les spectacles de la cour, mais par contre, l'administration des menus se trouvait partagée en un certain nombre de départements, que contrôlait d'une manière permanente chacun des premiers gentilshommes.

Le duc d'Aumont, comme doyen, se réservait la part du lion : la nomination à tous les emplois des bureaux, l'examen de la comptabilité et des états, la surveillance des magasins. Le duc de Fleury se chargeait de la musique du Roi et des pompes funèbres. Enfin le duc de Richelieu et le duc de Duras assumaient en commun le gouvernement des théâtres. Malheureusement ces deux seigneurs s'accordaient assez mal sur les choses de leur ressort. Friands d'intrigues, accessibles aux influences féminines, se disputant sans cesse à propos de tout et de rien, il leur était pratiquement impossible de diriger en compagnie les deux troupes royales. Aussi se décidèrent-ils (assez tard à la vérité et bien à contre-cœur), au partage. Le duc de Duras eut plus spécialement sous ses ordres la Comédie Française, et le duc de Richelieu la Comédie Italienne.

Querelleur, injuste, dissimulé, entiché de ses prérogatives, dépensier à l'excès et très faible devant les femmes, voilà comment Papillon de la Ferté nous peint le duc de Richelieu. Par contre, il accorde au duc de Duras quelques qualités d'administrateur et nous le décrit passionné de théâtre, affable, poli, mais se laissant tout comme son rival, dominer par les dames de la Comédie.

Du reste, les autres premiers gentilshommes n'étaient guère plus accommodants et à plusieurs reprises, la convention de 1763 fut sur le point d'être rompue. C'est au milieu de ces éternelles disputes, au centre même de toutes ces intrigues, que se débattait l'Intendant des menus.

Les Menus.

Sous ce titre l'on désignait communément au XVIIIe les services de l'Intendance et du contrôle de l'argenterie, menus-plaisirs et affaires de la chambre du Roi.

Cette administration, qui touchait de très près à la personne royale, avait un budjet où figuraient des dépenses ordinaires et extraordinaires, se rapportant aux choses les plus disparates.

Parmi les dépenses ordinaires des menus, figuraient les toilettes du Roi, de Monseigneur le Dauphin, de Mesdames filles du Roi, les menues dépenses de la Chambre du Roi et du Dauphin. Les voitures de la cour, les fêtes religieuses, l'entretien des tentes et maison du Roi, les spectacles de la cour, les émoluments du grand-maître de la Garde-robe, des musiciens du Roi, des médecins de la chambre, et de M.M. les Premiers Gentilshommes de la Chambre.

Parmi les dépenses extraordinaires, on portait sur les états de ce service, les réjouissances publiques, les fêtes pour les couronnements et celles pour

les mariages dans la famille royale, l'installation des lits de justice et les cérémonies funèbres.

Enfin les menus assumaient aussi certaines dépenses imprévues, par exemple les présents que les membres de la famille royale faisaient à des



artistes — auteurs, sculpteurs, peintres ou comédiens, graveurs, — à des églises, à des œuvres pieuses, ou à des personnages de la Cour.

Nous avons vu plus haut que les intendants des menus, en 1760, ajoutèrent à ces très nombreuses obligations la direction des deux comédies.

Les menus, dépendaient entièrement de M.M. les Premiers Gentilshommes de la Chambre, mais cette administration demeurait néanmoins en relation constante et directe avec le ministre de la maison du Roi lequel avait charge d'arrêter les états de paiement des officiers et du personnel de la Chambre.

Originairement les intendants et contrôleurs des menus étaient au nombre de trois et servaient une année comme intendant et une année comme con-

trôleur. Mais Papillon de la Ferté qui, par sa grande habileté, sa diplomatie savante et son inlassable activité avait su, dans ce poste si délicat, se faire une situation toute spéciale, fut en 1762 (lorsque M. de Fonpertuis son collègue et son parent se retira), encouragé par M.M. les Premiers Gentilshommes à acquérir une seconde charge.

A partir de ce moment, il y eut un seul intendant des menus. Le titulaire de la troisième charge s'occupait exclusivement du contrôle.

La Comédie Française et la Comédie Italienne se trouvèrent dès lors réunies entre les mains d'un même administrateur.

En 1786, les intendants des menus furent supprimés, et remplacés par des *commissaires de la maison du Roi*, ayant à peu près les mêmes fonctions.

***

Depuis la constitution définitive, suivant le système inventé par Molière, les profits de l'exploitation de la Comédie Française étaient divisés en un certain nombre de parts (subdivisées elles-mêmes en demi ou quart de part), attribuées aux acteurs et actrices formant le fond stable de la troupe. Cette idée du reste n'avait rien de très original et, l'admission progressive à la part sociale, n'était que l'équivalent de ce qui avait lieu pour l'apprentissage et le compagnonnage dans toutes les corporations.

***

Voici à présent quelques notes historiques : c'est très exactement le 22 Octobre 1680 qu'en vertu d'un ordre de Louis XIV, les comédiens français furent autorisés à former une Société.

Le 5 Janvier 1681 par devant notaire, ils passèrent entre eux un acte d'union dans lequel ils arrêtèrent les clauses suivantes :

Savoir :

« 1° Que les acteurs et actrices qu'il avait plu au Roi de renvoyer des « deux troupes avant leur réunion, et d'admettre à la pension, commen- « ceraient à en jouir, à compter du 28 août 1680.

« 2° Que lorsqu'un acteur ou une actrice viendrait à mourir ou à « quitter la troupe, celui qui le remplacerait paierait 1000 liv. de pension à « toute la troupe.

« 3° que les acteurs ou actrices qui seraient dans la suite admis pension- « naires auraient 1000 liv. de pension viagère chacun an, soit qu'ils fussent « reçus à part entière, à demi-part, ou à un quart de part. »

Le 24 août 1682, le Roi voulant donner à ses comédiens des marques de sa protection, leur alloua une pension de 12.000 livres par an.

Enfin, le 23 avril 1685, M. le duc de Saint-Aignan, premier gentilhomme de la chambre en exercice, donna aux comédiens français un règlement de discipline intérieure.

Pendant les quinze années suivantes, les comédiens passèrent encore entre eux différents actes devant notaire : en 1687, afin d'acheter les terrains pour construire leur théâtre. En 1692, afin de régler les sommes dépensées pour leur nouvel établissement et aussi pour fixer la part que devrait supporter chaque sociétaire dans ses débours et la manière dont les acteurs et actrices qui se retireraient, seraient remboursés de cette avance par les acteurs nouveaux. En 1699, pour établir définitivement « la portion que chacun d'eux devait avoir dans la propriété du fond de l'hôtel de la comédie. Il fut arrêté que chaque comédien a part entière aurait 13.130 livres 15 S. » (1)



Louis XV, après son avènement, ayant marqué qu'il voulait « qu'il ne fut fait aucun changement dans l'établissement de ses comédiens » et ayant en 1725 adressé deux ordres à M. de Mortemar premier gentilhomme de la chambre, les sociétaires décidèrent de passer entre eux un nouveau contrat (1728) afin de fixer le montant des pensions, et la manière dont elles seraient payées par les comédiens en exercice.

Nous allons à présent parler plus en détail de l'arrêt du Conseil d'État du Roi du 17 Juin 1758. Cet arrêt qui ne comprend pas moins de quarante articles est des plus importants car il indique d'une manière définitive les droits et les obligations des comédiens français.

Tout d'abord, il établissait la valeur du fond de l'hôtel de la comédie et par conséquent la part de propriété de chacun des sociétaires (les parts étaient au nombre de 23 et pouvaient être divisées en « demi part ou autre portion de part »).

Ensuite il accordait certaines facilités aux nouveaux acteurs ou actrices pour le paiement de leur apport au fond social et faisait défense expresse « d'aliéner ou d'engager le dit fond si ce n'est pour l'utilité et le besoin

(1) Des Essarts. — « Les Trois Théâtres de Paris ».

commun de la troupe ». Le droit aux pensions aussi était réglé d'une manière définitive : désormais c'est seulement après vingt ans de service (sauf en cas d'accident ou d'infirmité), que les sociétaires seront pourvus d'une pension. Le même arrêt s'occupait encore de l'administration intérieure de la comédie, établissait les fonctions des trois semainiers, indiquait la manière dont les registres devaient être tenus, et comment la caisse devait être contrôlée. Il disait aussi de quelle façon on devait procéder pour pourvoir aux emplois vacants, et fixait les prélèvements à faire sur la recette, en faveur de l'hôtel Dieu, et de la mense abbatiale de Saint-Germain-des-Près. Également, il traitait du partage des bénéfices entre les acteurs et limitait les droits des créanciers sur un tiers de ces rentrées. Enfin tout en confirmant la pension de 12.000 livres, le Roi obligeait les comédiens à représenter chaque jour.

En exécution de cet arrêt les sociétaires passèrent entre eux le 9 Juin 1758 un sixième traité qui fut légèrement modifié par le Grand Conseil le 12 janvier 1759, mais approuvé, dans son ensemble par sa Majesté.

Le 22 août 1761, les comédiens obtinrent des lettres patentes que le Parlement de Paris enregistrera le 7 septembre de la même année.

Cet événement marque une date dans les annales de la comédie, car, comme le constate des Essarts : « *Depuis l'Enregistrement de ces Lettres-patentes,* « *les comédiens français forment une société* « *légalement établie dans la capitale.*

« *Avant ces lettres, ils n'existaient qu'en vertu d'ordre du Roi et de traités* « *particuliers ; maintenant leur existence est appuyée sur les titres que les lois* « *exigent, pour donner à un corps ou à une communauté un état légal.* » (1)

***

Il nous reste à présent à considérer les comédiens français dans les différents rapports qu'ils avaient avec le public.

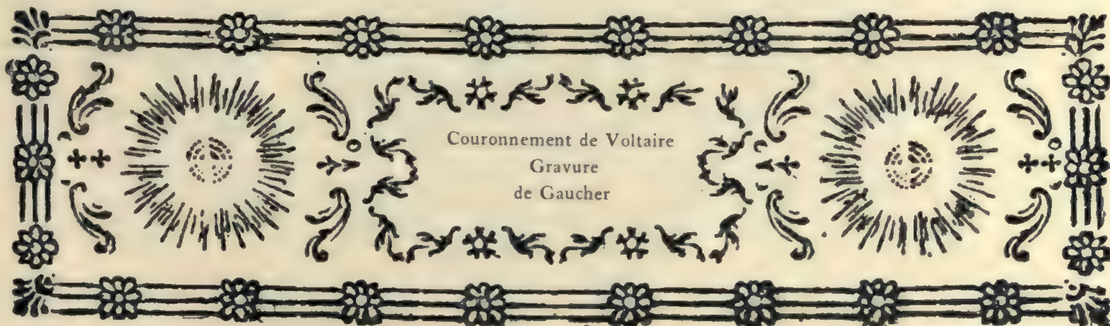
Jusqu'en 1791, on regardait comme un principe certain que : « les comédiens français ont seuls le droit de représenter des comédies et des tragédies françaises dans la capitale ». Aussi les comédiens français dès qu'un entrepreneur voulait élever un théâtre dans Paris, s'y opposaient avec une constante énergie.

Comme ils appartenaient au Roi, ils devaient non seulement jouer à Paris tous les jours, mais encore assurer les spectacles de la Cour. (Aux termes d'un règlement de 1752 « pendant la durée des voyages pour les spectacles de la Cour chaque acteur qui en fait partie reçoit une pistole chaque jour en dehors de son traitement »).

En accord avec l'arrêt de 1757, les premiers gentilshommes de la chambre donnèrent aux comédiens plusieurs règlements nouveaux. Ce fut

(1) Des Essarts. — « Les Trois Théâtres de Paris » (1765).







Couronnement de Voltaire
Gravure
de Gaucher

tout d'abord en 1757 un règlement concernant les auteurs, et modifiant les dispositions de celui de 1697 relatif à ce sujet. (1)

Puis, plus tard, en 1766, un très important règlement de discipline intérieure qui, confirmait en partie les anciens statuts, mais ajoutait de nouvelles ordonnances pour remédier à certains usages abusifs.

Ce règlement très étendu et très étudié contient différentes clauses relatives aux assemblées, aux délibérations, au répertoire, au comité, aux semainiers et aux débuts.

***

Pourtant ces sages mesures ne servirent guère et jusqu'à la Révolution, le Théâtre Français, à tous les points de vue, ne cesse de péricliter.

Malgré la concurrence chaque jour plus ardente des petites scènes, rien ne pouvait vaincre l'orgueilleuse indolence de ces acteurs privilégiés. En 1788 après que tant de règlements ont été mis en vigueur, un critique s'exprime ainsi sur le compte des comédiens français : « La vanité et la « discorde ont établi parmi eux un espèce d'anarchie qui ne tourne pas moins « au détriment du public et de l'art dramatique, qu'à celui des comédiens. »

(1) Nous parlerons en détail de ce règlement dans la troisième partie de cet ouvrage. Ce règlement du reste, fut modifié encore à l'instigation de Beaumarchais, en 1780.





LA COMÉDIE FRANÇAISE
PENDANT LA PÉRIODE RÉVOLUTIONNAIRE. (1)

On trouve dans la correspondance de Laharpe, ces lignes qui, avec le temps devaient prendre un relief tout spécial :

« La Révolution a ruiné tous les spectacles, soit par la diversion fréquente des grands intérêts publics qui arrachent à tout amusement, soit par l'émigration de tant d'habitants de Paris, et de la classe la plus riche. L'Opéra menace de faire retraite ; les Italiens de faire banqueroute. Les comédiens Français ont emprunté des sommes considérables. Il n'y a que les petits spectacles qui aient constamment prospéré, mais on parle de les détruire. Ils ont fait bien du mal aux mœurs, aux lettres et au bon goût et le remède serait un peu tardif ; mais enfin, il vaut mieux tard que jamais. Au reste cette suppression est encore fort douteuse.

« Les comédiens Français multiplient les nouveautés pour regagner le temps perdu. Ils ont joué une mauvaise imitation d'une mauvaise pièce Espagnole de Calderon, « le Paysan Magistrat », dont un comédien de province a fait un drame en cinq actes et en prose, imprimé il y a quinze ans. Il y a des traits de force et d'originalité, comme dans tout ce qu'a fait Calderon ; mais la pièce est un monstre dramatique, comme toutes celles du même auteur, et Collot d'Herbois n'a pas su arranger son canevas, comme le grand Corneille, celui d'« Héraclius ». La pièce n'a eu aucun succès. » (2)

(1) Le livre sobre, documenté, précis de M. Arthur Pougin « La Comédie Française et la Révolution » nous a servis de guide, de guide précieux, pour cette étude.

(2) Tome 5. Lettre 277.

Nul alors n'aurait pu se douter que ce Collot-d'Herbois, mauvais comédien et déplorable faiseur de méchants drames, tiendrait à sa merci moins de quatre années plus tard, les orgueilleux comédiens du Roi et que le peuple français lui devrait « les horribles tragédies dont il a été en même temps l'auteur et l'acteur. » (1)

Il est difficile de nier que les comédiens Français furent peu clairvoyants et qu'il ne comprirent guère la portée du mouvement qui allait jeter bas le vieil édifice monarchique.

Durant quatre années, ils amassèrent fautes sur fautes et leur aveuglement était tel, qu'ils ne firent rien pour empêcher la catastrophe qui, en 1793, devait amener la clôture de leur théâtre, les conduire en prison et, sans un miraculeux hasard, à l'échafaud.

Du reste, on comprend aisément que les idées révolutionnaires, ces idées généreuses dont la France entière s'était enthousiasmée, n'aient trouvé que peu d'échos parmi des comédiens dont l'existence n'était assurée que grâce à des abus, à des privilèges et à un monopole exclusif.

Si quelques acteurs comme Grammont, Dugazon, son élève Talma, ou Mme Vestris (2), se passionnèrent dès les débuts pour les pensées nouvelles, la plus grande partie des acteurs du Théâtre Français, fiers de leur titre de comédiens du Roi, pénétrés de leur importance et soucieux de leurs intérêts, ne se décidaient pas à faire cause commune avec la canaille.

Malheureusement pour ces aristocratiques comédiens, le parti révolutionnaire débordait d'enthousiasme et de vigueur tandis que la réaction n'était qu'hésitante et faible. De plus, les partisans du régime nouveau (chaque jour plus puissant), comprenaient l'importance des fictions théâtrales sur l'âme enthousiaste des foules et désiraient un théâtre français moins tenacement attaché aux anciens usages et « plus propre à devenir un instrument applicable à la direction des idées qui grandissaient, non pas au jour le jour, mais à l'heure l'heure... »

***

Très vite, le conflit se dessine entre la Comédie, asile obstiné et fidèle des vieilles traditions, et les spectateurs énivrés des admirables principes que la Révolution avait fait triompher.

En Juillet 89 (quoique les acteurs fussent toujours « Comédiens Français Ordinaires du Roi »), la salle du Faubourg Saint-Germain était devenue « Théâtre de la Nation ».

(1) Étienne et Martinville. — « Histoire du Théâtre Français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale ».

(2) Sœur de Dugazon. Mariée à un frère de Gaëtan Vestris, Ange-Marie-Gaspard Vestris, comédien du Roi de la troupe Italienne.

Au lendemain de la prise de la Bastille, faisant acte de civisme, les comédiens portent à l'Assemblée Nationale 23.000 livres pour concourir au secours de la patrie, puis, après une clôture de huit jours (que les événements rendaient nécessaire), ils donnent deux représentations au profit des pauvres, et le 23 juillet, une troisième représentation patriotique, au bénéfice cette fois, de M.M. les Gardes Françaises.

C'est quatre mois plus tard, qu'un événement théâtral considérable devait faire naître les premiers incidents qui allaient diviser la Comédie Française et la désigner aux partis avancés, comme un centre de réaction.

Le 4 Novembre eut lieu la première représentation de « Charles IX ou L'École des Rois », tragédie d'un jeune homme, M.-J. Chénier, qui n'était guère connu dans le monde des lettres, que par une très médiocre tragédie (« Azémire » jouée en 1786) et une assez malheureuse comédie (« Edgard ou Le page supposé — 1785).

Cet ouvrage, d'une violence extrême, remporta un succès prodigieux. Le sujet d'ailleurs était admirablement choisi, toutes les têtes alors étaient électrisées par la Révolution et il était difficile de ne pas exciter l'intérêt en montrant un Roi français, ordonnant le massacre de son peuple, et s'écriant écrasé de remords :

Je ne suis plus un roi, je suis un assassin!..

« Le public, dit un critique, en applaudissant sur la scène tout ce qui avait été dit cent fois partout ailleurs, excepté là, applaudissait véritablement à la Révolution. Cette Révolution se trouve même expressément dans la pièce, en forme de prophétie, non pas que l'auteur soit prophète ni poète, mais enfin il a eu l'esprit de faire dire au chancelier de l'Hopital en 1752 ce que nous avons vu en 1789 :

Ces tombeaux des vivants, ces bastilles affreuses,
S'écrouleront un jour sous des mains généreuses. (1)

On a crié bis; on a fait répéter le couplet entier, comme une ariette de la Comédie Italienne, ce qui n'était encore jamais arrivé à aucune tragédie. Ces tombeaux de vivants, sont un hémistiche bien usé, mais le mot bastille prononcé sur le théâtre, était quelque chose de bien neuf. »

Mais cette œuvre singulière devait encore son triomphal succès à une autre cause : un jeune acteur, presque inconnu jusqu'alors, s'était révélé dans le rôle de Charles IX comme un tragédien doué des plus rares qualités. Ce jeune homme se nommait Joseph-François Talma.

(1) Nous possédons une curieuse édition des œuvres de M.-J. Chénier (Ledentu libraire-éditeur, 1839) où ces vers sont supprimés.

Talma, après avoir suivi durant une année les cours de l'École de déclamation fondée en 1786 et dont les professeurs étaient Molé, Fleury, et Dugazon, avait débuté à la Comédie, le 21 Novembre 1787, avec un honorable succès.

Durant les deux années de son séjour au faubourg Saint-Germain, on lui avait confié seulement cinq rôles nouveaux, tous de très peu d'importance et tous, chose à remarquer, dans des comédies.



Talma

Certes, les amateurs, ainsi que ses camarades de la Comédie, avaient observé dans Talma l'élégante régularité de la taille et des traits, les belles sonorités d'un organe ferme et vigoureux, une physionomie ardente et expressive, mais les règlements ne permettaient pas à un novice d'aborder d'emblée les premiers rôles, et le jeune débutant restait confiné dans de subalternes emplois.

Il fallait une occasion, un rôle extraordinaire, pour mettre en lumière les heureuses qualités de Talma. Cette occasion se présenta d'une manière imprévue. Le rôle de Charles IX avait été offert par Chénier tout d'abord à Saint-Fal, qui le trouvant par trop odieux ne voulut pas s'en charger, et préféra incarner le personnage sympathique d'Henri de Navarre. Sans hésiter, Talma accepta le rôle et su camper cette figure curieuse de roi criminel, mais faible et à moitié fou, d'une façon saisissante. (1)

A dire vrai « Charles IX », écrit depuis près de deux ans, reçu depuis 1788, n'avait pas été représenté sans difficulté. Tous ceux qui avaient quelque influence sur la Comédie et qui étaient les tenants obstinés de l'ancien état de choses, se demandaient avec inquiétude s'il était sans danger, à des pareils moments, de laisser jouer une œuvre aussi excessive.

(1) Il est un fait assez intéressant à noter : le premier et le dernier rôle importants créé par Talma, sont Charles IX dans la tragédie de Chénier, et Charles VI autre roi de France dément, dans la tragédie de Casimir Delavigne (1826).

Bailly, maire de Paris, lui-même, avait hésité longtemps à permettre les représentations de l'ouvrage et ce fut l'Assemblée Nationale qui, sur le rapport de trois commissaires, donna l'autorisation nécessaire.

Chénier et Talma, très jeunes tous deux (l'un avait vingt-cinq et l'autre vingt-six ans), fougueux, impatients, s'irritaient de tous ces retards et accusaient, non sans raison, les sociétaires de mettre peu d'ardeur à aplanir les obstacles.

Le succès de la *tragédie nationale* (car on avait ainsi baptisé « L'École des rois »), n'était pas inutile au Théâtre Français qui traversait à cette époque une grave crise financière. Pourtant malgré les recettes superbes, les comédiens restaient hostiles à cette œuvre qui déplaisait tant en haut lieu.

L'irritation que causait à la Cour la tragédie de Chénier était extrême en effet. Dans les mémoires d'Arnault, on trouve une note typique à ce sujet. (Arnault en 89 venait d'acheter une charge chez Monsieur frère du Roi et futur Louis XVIII ; il se trouvait donc admirablement placé pour voir et pour entendre.) « Peu de temps après mon installation au Luxembourg avait « été donnée la première représentation de « Charles IX ». On ne peut s'exagérer « l'effet de cet ouvrage qui flattait et blessait si vivement les deux opinions « entre lesquelles se partageait la capitale. L'enthousiasme qu'il excitait chez « les amis de la Révolution peut seul donner la mesure de l'indignation qu'il « excitait chez ses ennemis. La cour en était révoltée, et Monsieur, qui n'était pas « moins puriste en fait de littérature qu'en matière de politique, n'y voyait « qu'une double profanation. Quoiqu'il s'abstint assez habituellement d'ex- « primer devant sa Maison, ses opinions sur tout ce qui était en contact « avec les affaires du temps, l'humeur que lui donnait de succès de « Charles « IX » était si grande, qu'il ne pouvait la dissimuler dès qu'il se présentait « quelqu'un avec qui il croyait pouvoir parler de littérature. Un jour que j'étais « venu au lever pour faire ma cour, Rhulières y vient aussi pour le même « motif, le prince de le mettre sur l'article de « Charles IX » et d'en « faire une critique amère, que le courtisan, comme de raison, se gar- « dait bien d'improuver ; j'étais fort éloigné de l'improuver moi-même. « Indépendamment de ce que les préjugés du prince étaient aussi les miens, « peut-être une secrète jalousie de métier me poussait-elle à mon insu dans « la sévérité.

« Monsieur termine sa diatribe par ces mots :

» — « Je n'ai encore rencontré personne qui ait vu cette pièce deux fois. » — Je ne l'ai vue qu'une, dit complaisamment Rhulières. — Et moi je l'ai » vue deux, répliquai-je étourdiment. — Je vous en fais mon compliment », » répond le prince sans me laisser le temps de m'expliquer. »

Le succès personnel de Talma, qui portait ombrage aux plus vieux sociétaires n'était pas fait non plus pour plaire aux chefs d'emploi, aussi

n'attendait-on au faubourg Saint-Germain, qu'un prétexte pour arrêter les représentations de la tragédie de Chénier.

Ce fut à la vingt-cinquième représentation que le prétexte fut trouvé. C'était une soirée de bienfaisance qui, mal annoncée ne produisit qu'une recette de 1700 livres. Les ennemis de l'ouvrage exultent à cette nouvelle et proclament que la fameuse tragédie nationale a terminé sa carrière. Chénier peu diplomate et doué d'un caractère irascible, se fâche et écrit aux comédiens qu'il retire sa pièce et qu'il ne la rendra que pour une deuxième représentation au profit des pauvres, mais mieux annoncée cette fois. Les comédiens trop heureux d'en finir, prennent acte de la lettre de Chénier et annoncent la vingt-sixième de « Charles IX ». Puis, ensuite, jusqu'à la fin de l'année théâtrale « l'École des Rois » disparait pour ainsi dire de l'affiche et n'est plus donnée que cinq fois, malgré des recettes extraordinaires.



M. J. Chénier d'après une gravure de Boutelon
(sous le buste du poète l'artiste a reproduit une des scènes principales de " Charles IX ")

Depuis très longtemps, les théâtres avaient coutume de clôturer leur année théâtrale à Pâques, et d'effectuer leur réouverture quinze jours plus tard. C'est pendant cette quinzaine que les engagements se renouvelaient. Les Comédiens Français profitaient aussi de ces quelques jours pour prendre un peu de repos et pour réorganiser leur entreprise.

A chaque clôture, puis à chaque réouverture, un usage établi voulait qu'un sociétaire (généralement le dernier reçu), vînt adresser quelques phrases aux spectateurs pour les assurer du dévouement de la troupe

et aussi à l'occasion, pour indiquer les projets nouveaux de la Société.

Le 12 avril 1790, jour de rentrée, Talma avait été désigné pour parler au public. Partisan fougueux de la Révolution, le jeune tragédien s'était adressé à Chénier pour écrire cette harangue qui naturellement étincelait de *zèle patriotique*.

Le comité pendant les vacances, ayant pris connaissance du discours projeté, ne crut pas devoir autoriser Talma à la prononcer, et en conséquence, ses camarades l'invitèrent à en composer un autre moins violent. Puis comme Talma se refusait énergiquement à modifier la prose de Chénier, les sociétaires chargèrent Naudet de parler à sa place.

Mais déjà la comédie n'était plus le noble sanctuaire d'autrefois :

« Le souffle révolutionnaire, qui embrasait toute la France, avait pénétré jusque dans le parterre et dans les coulisses, les spectateurs devenus souverains, les acteurs devenus indépendants, offraient chaque jour des scènes scandaleuses, qui éloignaient du Théâtre Français les amis de la paix et de la tranquillité, et qui déjà annonçaient la décadence de ce magnifique établissement. » (1)

Quand Naudet se présenta, une partie du public réclama bruyamment « le discours de Talma », et il fallut plusieurs minutes pour obtenir un silence relatif qui permit à l'orateur de déclarer que le discours de Talma, contraire aux usages et aux vues de la Comédie n'avait pas été jugé digne d'être prononcé.

Cet incident, comme bien on pense, n'était pas fait pour réconcilier Talma et Chénier avec la Comédie. Mais, bientôt, d'autres incidents, plus fâcheux encore, allaient aggraver singulièrement les choses.

Lorsque eut lieu la magnifique fête de la Fédération, les Gardes Nationales de Provence envoyèrent à Paris leurs délégués qui manifestèrent le désir de voir la tragédie de « Charles IX », ouvrage patriotique dont le sujet excitait leur curiosité. Ils écrivirent aux comédiens pour leur faire part de ce désir, et Chénier appuya leur demande par une lettre dans laquelle il demandait au comité que sa pièce fut reprise.

Très sèchement, alléguant l'article 22 des règlements, les Comédiens, le 15 juillet, répondirent par un refus catégorique.

Les fédérés Provencaux étaient « un peu gâtés par les civilités que toutes les corporations de Paris leur avaient faites », aussi, surpris de voir leur demande mal accueillie, ils proclamèrent le mauvais vouloir des comédiens, et leur manque d'enthousiasme républicain.

Danton, prenant fait et cause pour les fédérés, réclame « Charles IX », et Mirabeau, député de Provence aux États Généraux, fait une démarche personnelle auprès du Comité.

(1) Étienne et Martinville.

Voici cette entrevue telle que Fleury la rapporte dans ses mémoires : (1)

« — Mais, messieurs, dit Mirabeau impatient d'en terminer, et s'adressant plus particulièrement à Dazincourt, pensez-vous être en droit de refuser ainsi la pièce que je suis chargé de vous demander ? — La démarche que M. le comte fait auprès de nous atteste notre droit. Il n'y aurait point de demande à nous adresser si l'on ne nous regardait comme juges en cette affaire. — Et d'après ce droit vous refusez « Charles IX » aux fédérés provencaux ? — Nous ajournons « Charles IX » pour des motifs que doit apprécier M. le comte et que nous le supplions de soumettre à M.M. les fédérés, nous offrons à eux et au public, une pièce pleine de nobles sentiments, de sentiments français, de patriotisme... — Votre dernier mot sur la pièce de Chénier, je suis ici pour avoir la pièce de Chénier; refusez-vous « Charles IX » ? — Ma foi, répondit Bellemont, semainier, pour un de nos camarades, nous ne jouerons l'ouvrage que si le vœu du public se manifeste. — Cela suffit, dit M. le comte de Mirabeau en s'en allant.

« En effet, deux jours après, le vœu public se manifesta. C'était la 21 juillet, on avait déjà donné sans incident « Alzire », lorsque, au moment où le rideau se levait pour jouer Epiménide » (2), « Naudet, Talma et M[lle] Lange étant en scène, Messieurs de la Provence se trouvèrent à leur poste et nous tinrent parole. La toile n'était pas à dix pieds audessus des planches qu'ils s'écrièrent de plusieurs points, demandant « Charles IX ». Un de ces députés (3) ne s'en tint pas même à l'improvisation; il avait rédigé tout un discours, il demande le silence, l'obtient et fait une lecture de deux pages.

Tout cela était bien tourné, bien patriotique, bien oriental, aussi, à peine conclut-il, que dans toute la salle on reprend en chœur : « Charles IX ». (4) Aussitôt on interrompt la représentation, et Naudet, au nom de la Comédie, vient déclarer que ses camarades et lui « quoique toujours empressés à satisfaire le public », ne peuvent cette fois lui être agréables, Madame Vestris et Saint-Fal étant tous deux malades, la représentation de « Charles IX » est impossible.

A ces mots, Talma qui se trouvait dans les coulisses s'élance sur la scène et s'écrie : « Messieurs, Madame Vestris est en effet incommodée, mais je puis vous répondre qu'elle jouera et qu'elle vous donnera cette preuve de son zèle et de son patriotisme; quant au rôle du Cardinal, on le lira. »

(1) Les « Mémoires » de Fleury sont considérés comme apocryphes par certains auteurs. Rien ne prouve du reste cette assertion et nous pensons au contraire avec, A. Pougin et Henri d'Almeras, que si Fleury n'a pas rédigé lui-même ses mémoires, son éditeur J.-B.-F. Laffitte s'est servi très scrupuleusement des notes volumineuses que cet acteur avaient prises durant sa longue carrière et qui furent mises en ordre... par la police en 1810 !

(2) « Le Réveil d'Épiménide à Paris où Les Étrennes de la Liberté », comédie de Carbon Flins.

(3) Ce député s'appelait Sarrazin.

(4) Fleury. — « Mémoires ».



Les comédiens, quoique indignés de la conduite « inqualifiable » de Talma, décident que « dans la crainte de servir de prétexte à un tapage dont on parait chercher l'occasion », ils donneront la tragédie de Chénier.

Cette représentation si attendue eut lieu trois jours après. Mme Vestris joua le rôle de Catherine de Médicis et Grammont lut le rôle du Cardinal.

Derechef la soirée n'alla pas sans un peu de tempête. L'ancien et le nouveau parterre, divisés en deux camps, furent souvent aux prises et même, à propos d'une vieille coutume qui exigeait que les hommes restassent découverts pendant la durée du spectacle, l'orage gronda et la pièce fut interrompue.

Les comédiens ne pardonnèrent pas à Talma son geste intempestif et l'accusèrent ouvertement d'avoir provoqué le scandale afin de forcer la main au comité et l'obliger à faire représenter « Charles IX». Pour se disculper, le jeune tragédien écrivit à Mirabeau lui demandant de renseigner le public trompé par « cent bouches ennemies ». Mirabeau (qui devait mourir, coïncidence étrange, quelques mois plus tard, le 2 avril 1791, dans une maison de la rue du Mont-Blanc qui appartenait à Talma), répondit par une longue lettre dans laquelle il démentait catégoriquement ces bruits calomnieux.



Et la discussion, si pénible déjà, fut encore envenimée par une polémique violente à laquelle prirent part Chénier et Palissot (1), provoquée par un duel au pistolet qui avait eu lieu entre Talma et Naudet.

(1) Palissot était depuis longtemps un ami de la famille Chénier. Avant la Révolution, il fréquentait assidûment le salon littéraire de Mme Chénier, la belle Elisabeth, qui habitait alors dans le quartier du Marais.



Depuis la soirée du 24 juillet, le comité affectait de laisser Talma en non activité et de le considérer comme ne faisant plus partie de la troupe. Mais à la suite d'une lettre où Talma appelait ses adversaires « les Noirs de la Comédie » (cette qualification de « noir » désignait alors les défenseurs des privilèges, les ennemis de la Liberté), le comité fit davantage, et d'une voix presque unanime vota l'exclusion de la société, du délinquant.

Le public brusquement privé d'un de ses acteurs favoris ne l'entendait pas ainsi, et le 16 septembre, pendant la représentation de « Spartacus » (1), les spectateurs à grands cris réclament Talma. Le lendemain 17, dès que le rideau se lève, nouveau tumulte ; cent voix ébranlent la salle et crient: « Talma ! Talma ! ». Fleury alors, tout habillé de noir, parait et débite au parterre de plus en plus surexcité, ce petit discours :

— « Messieurs, ma société, persuadée que M. Talma a trahi ses intérêts et compromis la tranquillité publique, a arrêté à l'unanimité qu'elle n'aurait plus aucun rapport avec lui jusqu'à ce que l'autorité en eut décidé.» A ces mots le tapage augmente ; Du-



(1) Tragédie de Saurin.

gazon qui se tenait derrière le manteau d'Arlequin s'avance vers la rampe et s'écrie :

— « La Comédie va prendre contre moi la même délibération. J'accuse toute la comédie : il est faux que Talma ait trahi sa société et compromis la sûreté publique. »

Ce coup de tête redouble le désordre, on casse les bancs, on escalade la scène et Dugazon ayant abandonné le théâtre, la représentation de la seconde pièce ne peut avoir lieu.

Le 24 août 1790, l'Assemblée Nationale, poussée par l'opinion, avait voté une loi décidant que le maintien du bon ordre dans les divers lieux publics et entre autres les spectacles, seraient confiés désormais aux corps municipaux.

En conséquence, Bailly, maire de Paris, instruit de ces désordres, regardant comme non avenu l'arrêt du comité, enjoignit aux sociétaires de ne point se séparer de leur camarade.

Mais, les comédiens ne semblent aucunement comprendre l'importance des événements qui se déroulent autour d'eux.

(La séduisante Desgarcin (1) quelques mois après la prise de la Bastille ne disait-elle pas avec étonnement :

— « Mon Dieu, mon Dieu, c'est bien vrai pourtant que la France est en révolution : Mme Josse a mis sur l'étiquette de ses pots, au lieu de rouge végétal, rouge national !...)

Le comité, mandé par le maire, traite avec lui de puissance à puissance, et des Essarts tint à déclarer « que les comédiens avaient des règlements et que le droit d'expulser un des leurs en cas urgent leur était acquis comme l'avait été le droit de l'admettre », qu'au surplus « le Roi seul, où les gentilshommes de la chambre pour le Roi », pouvaient demander compte au comité de ses délibérations, les sanctionner ou les modifier.

Bailly informa le conseil de la ville de cette démarche, mais le public prit plus vivement la chose. « Nous pensions que Talma avait des partisans, s'écrie Fleury, nous découvrimes qu'il avait tout un peuple, Paris entier s'occupa de nous. »

Le 24 septembre, les municipaux font placarder dans Paris un arrêté prescrivant aux comédiens d'avoir à jouer avec Talma; le conseil de la Commune, ordonnait en outre à Dugazon, de garder les arrêts forcés chez lui pendant huit jours, pour le punir de son incartade.

« Les comédiens ordinaires du Roi », très humiliés de recevoir des ordres « de l'arcade St-Jean », décident de résister à ces marchands de chandelles, à ces marchands d'étoffes, qui prétendent leur dicter la loi.

Dans ce but, le comité délègue deux commissaires, Bellemont et Vanhove,

(1) Pauvre Mlle Desgarcin, elle devait mourir folle, oubliée et misérable, le 27 octobre 1797, à l'âge de vingt-huit ans !...

pour notifier aux officiers municipaux que la Comédie ne reconnaissait point leur compétence.

Durant ces pourparlers, l'opinion publique s'échauffait; des démonstrations bruyantes et hostiles avaient lieu chaque jour devant la Comédie et, l'Hôtel de Ville, dont la patience était à bout, ordonne le 26 la fermeture du Français.

Les comédiens mirent deux jours à se décider; enfin, le mardi 28, Talma, victorieusement, rentra au faubourg Saint-Germain, après soixante jours d'exil.

Cette capitulation tardive, ne satisfaisait personne et deux incidents imprévus vinrent à nouveau brouiller les cartes. Tout d'abord Chénier (qui luttait pour obtenir de l'Assemblée Nationale une loi assurant la propriété littéraire), défendit expressément aux comédiens français de représenter « Charles IX », ce qui fit naître dans « Le Journal de Paris » une nouvelle polémique aigre-douce. Ensuite, Mlles Contat, Raucourt et Sainval (1) refusant catégoriquement de jouer en compagnie de Talma et de « consentir jamais à le regarder comme un associé et un camarade, donnèrent leur démission. »

Mais, (tout au moins de la part de Raucourt et Contat), cette résolution n'était pas définitive, car le 10 janvier 1791, elles reprenaient leur place à la Comédie, après une scène touchante de réconciliation où Talma et Naudet s'étaient embrassés publiquement.

Que se passa-t-il ensuite ? Les mémoires sont muets à ce sujet. Vraisemblablement, cette paix générale devait être un peu forcée, car nous voyons à la clôture de Pâques, Talma, Dugazon, Grand-ménil, Mme Vestris, Mlle Desgarcin et Lange quitter à leur tour le Théâtre de la Nation pour aller jouer au Théâtre Français de la rue de Richelieu, entreprise rivale, installée depuis le 15 mai 1790, dans la salle du Palais-Royal, que le duc d'Orléans avait fait construire pour abriter l'Opéra, et que dirigeaient avec une grande habileté, Gaillard et Dorfeuille.

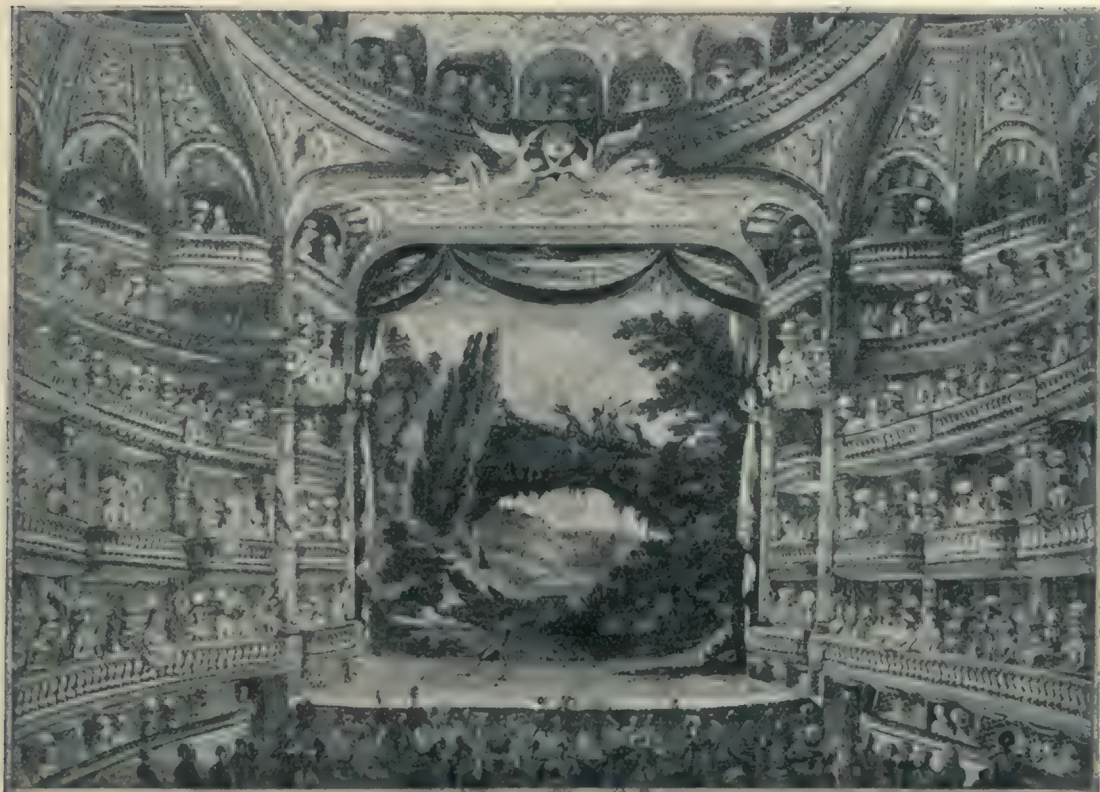
* * *

Avant de retracer les événements qui, d'avril 1791 à septembre 1793 (date de l'arrestation en masse des comédiens français), comptent dans les annales de ce théâtre, il nous faut parler encore de cette malheureuse campagne théâtrale 1790-91, car plusieurs faits très importants, tous néfastes pour la comédie, ont marqué ces douze mois.

Lorsque la Révolution fut un fait accompli, les auteurs dramatiques, qui,

(1) Mlle Sainval peu après débuta sur un théâtre que Mlle Montansier dirigeait au Palais-Royal. Cette entreprise, écrasée par des frais considérables, ne put se soutenir longtemps. Grammont, autre transfuge de la Comédie, fit aussi, durant quelques mois, partie de la troupe tragique de Mlle Montansier.

jusqu'alors avaient été à la merci des comédiens, et dont les intérêts étaient si gravement lèsés par les règlements élaborés par les gentilshommes de la chambre, se mirent sérieusement à l'œuvre pour faire cesser cet état de choses. Les auteurs réclamaient la liberté industrielle et morale du théâtre,



Vue intérieure de la salle du Théâtre Français, rue de Richelieu.

la reconnaissance de la propriété littéraire et la sauvegarde de leurs intérêts. En 1789 et 1790 les tenants de la Comédie et leurs adversaires multiplièrent dans les journaux et au moyen de brochures les polémiques à ce sujet.

Le 24 août 1790, Laharpe à la tête d'une députation d'auteurs dramatiques, se présente à l'Assemblée Nationale pour lire une pétition conforme aux vues des ennemis du Théâtre Français. Et, l'Assemblée, poussée par l'opinion publique, vota séance tenante, une loi mettant aux ordres des magistrats municipaux les entreprises théâtrales, ce qui abolissait implicitement le monopole. Deux mois plus tard une nouvelle atteinte est portée aux privilèges de la Comédie: la loi des 11, 20 et 21 septembre, annulait, au compte du Trésor Public, les dépenses relatives aux pensions des comédiens du Roi (Français et Italiens), à la garde militaire des spectacles et aux pompes

à incendie. Enfin les 13 et 19 janvier 1719, l'Assemblée constituante adoptait un nouveau projet de loi qui proclamait l'abolition de la censure, la liberté industrielle et reconnaissait la propriété littéraire, ce qui enlevait définitivement aux comédiens l'usage exclusif de leur répertoire et mettait les théâtres à privilège sur le même pied que les petits théâtres.

Pour être impartial, il faut signaler que durant l'année théâtrale 1790-1791, la comédie fit, malgré sa répugnance pour les idées nouvelles, quelques tentatives afin de satisfaire son public. En effet, nous trouvons parmi les nouveautés quatre pièces patriotiques : Le 14 juillet, jour de la fête de la Fédération, un acte de circonstance : « Momus aux Champs Élysées » (où Talma en J.-J. Rousseau fit une curieuse création).

Le 2 décembre « Le tombeau de Desilles » de Desfontaines; le 18 décembre « Jean Calas » tragédie de Laya, enfin le 4 Janvier « La Liberté conquise ou le Despotisme renversé » du sieur Harny. Sorte de pantomime où la prise de la Bastille était reproduite.

A la rentrée de Pâques, de 1791, les comédiens appauvris (les recettes allaient sans cesse en décroissant), dépouillés de leur monopole, de leurs privilèges et de leur répertoire, privés enfin de plusieurs membres importants de leur société, essayèrent d'attirer le public au faubourg Saint-Germain, en baissant le prix de certaines places.

A dater ce moment, le parterre ne coûta plus que 36 sous et la galerie 3 livres.

***

Tandis que le Théâtre Français voyait s'éteindre son antique gloire, le Théâtre de la rue de Richelieu, avec ses nouveaux pensionnaires transfuges de la Comédie et le célèbre Monvel qui assumait la direction de l'entreprise, devenait une scène admirablement organisée pour servir d'asile à Melpomène.

Chénier, naturellement, s'était joint aux dissidents et leur avait apporté l'appui de son talent. Aussi, le 27 avril, le Théâtre Français de la rue de Richelieu pour son spectacle d'ouverture affichait « Henri VIII et Anne de Boleyn » tragédie nouvelle de l'auteur de « Charles IX ». (Cette tragédie reçue depuis longtemps au Théâtre de la Nation, et même répétée plusieurs fois sur cette scène, avait été retirée par Chénier lors des derniers incidents relatifs à « L'École des Rois.)

La soirée d'inauguration du nouveau spectacle fut des plus mouvementées, car tous les adversaires de Talma et de Chénier s'étaient donné rendez-vous rue de Richelieu.

Palissot, devenu depuis peu ardent républicain, écrivit à la suite de cette tumultueuse première une lettre qui fut rendue publique, dans laquelle il accusait catégoriquement les comédiens du Roi d'avoir provoqué le tapage

et le désordre. Immédiatement les comédiens répliquèrent en termes peu modérés, et Chénier qui comme tous les auteurs était très disposé à crier à la cabale, Chénier, avec son impétuosité habituelle, s'élançant à son tour dans la mêlée, fit paraître contre les sociétaires du Théâtre Français un véritable factum.

« Oui, s'écrie-t-il, dans cette terrible lettre, oui, les acteurs, les actrices de votre théâtre, les laquais et les amants de ces demoiselles, leurs créanciers même, vos ouvreuses de loges, vos garçons de théâtre s'étaient rendus soigneusement à cette représentation, et ce n'était point par esprit de curiosité. Oui, c'est ce respectable corps d'armée qui a dirigé ses principales attaques contre le quatrième acte. Ayant répété souvent la pièce, vous saviez très bien que c'était la partie la plus pathétique de l'ouvrage, et que, là, surtout, Mme Vestris déployait une supériorité marquée. Oui, les pleurs que ce quatrième acte a fait couler en abondance du moment qu'on l'a écouté, déposent contre les lâches manœuvres qu'on a employées pour faire tomber la pièce. Oui, quelqu'un d'entre vous se sont effectivement très indécemment comportés, et surtout Mlle Contat l'aînée... »

Les comédiens, sans doute, se sentaient un peu coupables, car cette fois, prudemment, ils ne répondirent pas.

***

Malgré ce début assez malheureux l'année fut relativement calme pour le Théâtre de la Nation, et nous trouvons à relater bien peu de faits marquants.

Le lundi 11 juillet, jour de la translation des cendres de Voltaire au Panthéon, les comédiens firent décorer magnifiquement la façade de leur théâtre, et envoyèrent une députation qui prit part au cortège. Cette députation précédait immédiatement la statue dorée de Voltaire, que des hommes, vêtus à l'antique, portaient sur leurs épaules.

Le Théâtre Français, durant l'exercice 91-92, déploya une très grande activité et donna douze nouveautés, parmi lesquelles deux ouvrages seulement marquaient quelques tendances républicaines :

Le 15 juillet, une insipide tragédie de Sauvigny intitulée « Washington ou La Liberté du nouveau monde ».

Le 15 décembre, « J.-J. Rousseau dans l'Ile de Saint-Pierre » drame en cinq actes.

Notons en passant que, profitant de la liberté nouvelle accordée aux Théâtres, et qui abolissait la limitation des genres, les comédiens du Roi, le 5 janvier, chantent un petit opéra-comique de Dezede, « Paulin et Clairette », dont la réussite fut brillante.

Signalons enfin, parmi les événements importants, la rentrée de Préville le 26 Novembre (1).

Depuis le départ de Talma, de Mme Vestris et de Mlle Desgarcin, la troupe du faubourg St-Germain se trouvait dans un état d'infériorité marquée vis-à-vis de ses concurrents de la rue de Richelieu, pour représenter le répertoire tragique. Par contre, dans le genre familier et comique, un ensemble d'artistes comme Molé, Fleury, Des Essarts, Dazincourt, Melles Joly, Contat, Devienne et Petit était unique, et nul ne pouvait rivaliser avec eux dans le domaine de la comédie. Aussi le public ne venait plus guère au Théâtre de la Nation que pour voir interpréter des ouvrages légers.



Mlle Joly.

Le comité songea alors, avec raison, que la rentrée de Préville attirerait la foule. Et en effet, malgré son âge, « ce fils adoré de la bonne Thalie » remporta un véritable triomphe dans « La partie de chasse », dans « Le philosophe sans le savoir » et dans dix autres pièces.

Malgré ces succès, les comédiens étaient loins d'être satisfaits; où était-il leur public d'autrefois un peu frondeur peut-être, mais toujours si spirituel ?

« Les comédiens, constatent Étienne et Martinville, ne pouvaient établir aucun ordre dans leur répertoire. Une pièce était mise à l'étude, et le parterre mutin ou remué par des gens intéressés, réclamait à grands cris la représentation d'un autre ouvrage, auquel les règlements n'assignaient qu'un rang postérieur. »

Enfin le théâtre et le parterre semblaient être les camps de deux armées ennemies. Et bientôt ce sera pire encore, lorsque après le 10 août, les « tape-dur » haillonneux avec leur bonnet de peau de loup et leurs femelles, les horribles « tricoteuses » envahiront le parterre.

***

(1) Il prit sa retraite définitive l'année suivante.

Comme à l'ordinaire, la clôture puis la réouverture, se firent à Pâques. Les comédiens, sans se soucier des orages qui grondent dans Paris, immuables, impassibles, s'obstinent à jouer des ouvrages comme « Didon » de Lefranc de Pompignan, qui, à chaque représentation, faisait naître des manifestations bruyantes.

Dans cette tragédie, les vers suivants :

Les rois, comme les dieux, sont au-dessus des lois.

. . . .

Du peuple et du soldat, la reine est adorée.

. . . .

Tout peuple est redoutable, et tout soldat heureux,
Quand il aime ses rois en combattant pour eux.

étaient couverts d'applaudissements par les royalistes exaltés, lesquels de plus en plus, se donnaient rendez-vous au Théâtre de la Nation.

« La guerre entre l'empereur et la France venait d'éclater, et il se trouvait des hommes assez vils, assez lâches pour accueillir avec transport l'hémistiche suivant :

Si l'étranger l'emporte... » (1).

Pourtant, très vite, les autorités mirent le hola et tous les théâtres durent modifier le répertoire et l'adopter aux circonstances ; les titres nobiliaires de duc, de marquis ou de baron même, les mots de Madame et de Monsieur, étaient remplacés par citoyen et citoyenne, enfin les acteurs, aussi bien sous la toge des héros tragiques que sous l'habit moderne des personnages de comédie, furent contraints de ne paraître en scène que décorés d'une cocarde tricolore.



DESESSARTS

Je crois que mon patron valait bien tous les vôtres

Antoine Lisimon du Glorieux

(1) Étienne et Martinville

Tout cela n'éclairait pas les comédiens sur les dangers qu'il y avait a afficher des idées contraires à celles des maîtres de l'heure.

Et, quelques mois après la fuite de Varennes, après la chute de la royauté, après les journées sanglantes des 2, 3 et 4 septembre (qui forcèrent les théâtres à fermer pendant quinze jours) en plein procès de Louis XVI, au moment où Robespierre et Marat sont les idoles du peuple, le Théâtre de la Nation, avec beaucoup de courage, (ou peut-être avec un peu de légèreté), donne le 2 janvier 1793 « l'Ami des lois » pièce en cinq actes et en vers de J.-L. Laya.

J.-L. Laya s'était toujours montré (aussi bien dans sa tragédie de « Jean Calas » que dans son drame « Les Dangers de l'Opinion »), comme un esprit noblement combatif, comme un ennemi décidé du fanatisme et de l'injustice. Sa pièce nouvelle débordait d'indignation contre la licence et l'anarchie, contre les sophismes dangereux et les excès de toutes sortes des « tartuffes de la politique » et des « faux-monnayeurs en patriotisme ». Sous les noms de Nomophage et Duricrane, Laya n'avait pas craint de traîner sur les scènes comme au pilori, Robespierre et Marat.

La pièce, dès son apparition eut un succès fantastique car naturellement, les royalistes, les tièdes, les feuillantins accoururent en foule de tout les points de la capitale pour apporter aux comédiens leurs applaudissements compromettants. Et, naturellement aussi, l'approbation trop marquée des aristocrates déchaîna presque immédiatement la presse républicaine contre la comédie.

Hébert, un des premiers, avec une rage furibonde, dénonce aux « braves lurons des faubourgs », « les batteleurs, ci-devant comédiens du Roi » et « leur bougre de rapsodie ».

Mais les démagogues ne s'en tiennent pas à ces platoniques insultes et, dès le 10 janvier, les dénonciations se multiplient dans les sections contre cet ouvrage « abominable ».

« Toutes les jacobinières, nous raconte Fleury, étaient en mouvement, la commune de Paris fulminait. Quel était cet auteur ? quels étaient-ils ces comédiens ? quel était-il donc ce public qui osait rétrograder ainsi vers les principes de justice et d'humanité ? Ils nous envoyèrent d'abord les aimables tape-dur dont j'ai parlé, mais ils n'étaient plus en nombre, et leurs hideuses figures faisaient tache au milieu d'un parterre où chaque honnête homme touchait le coude à un honnête homme comme lui.

« Ce parterre fut dénoncé, traité de rassemblement factieux d'émigrés, de contre-révolutionnaire. Anaxagoras Chaumette prépara les foudres de ses réquisitoires, et le conseil général de la Commune, défendit « L'ami des lois ».

Le 12 janvier, le conseil de la ville prenait un arrêt semblable.

Laya, qui quelques jours auparavant avait dédié son ouvrage à la Convention, s'élève contre l'abus de pouvoir de la Commune et du corps

municipal, et il fait parvenir à l'Assemblée une protestation violente.

« C'est à la cinquième représentation, après quatre épreuves paisibles, s'indigne Laya, qu'elle ose suspendre « l'Ami des lois ». Comment justifiera-t-elle, cette Commune, (et je dénonce ce fait), l'ordre qu'elle vient d'intimer aux comédiens, à l'instant où je partais pour me présenter devant vous ? Cet ordre porte que les comédiens seront tenus de lui soumettre, tous les huit jours, le répertoire de la semaine, pour censurer, arrêter ou laisser passer les pièces de théâtre au gré de ses caprices. Ainsi l'ancienne police vient de ressusciter sous l'écharpe municipale. Comment justifiera-t-elle, cette Commune, d'oser regarder et de faire courir les comédiens comme ses valets ? de les avoir mandés, il y a quatre jours, pour les tancer de ce qu'ils venaient de représenter « le Cid », tandis qu'elle tolère sur d'autres théâtres et « le Cid » et « l'Orphelin de la Chine » ? A-t-elle donc oublié encore que les despotes de Versailles voyaient chaque jour représenter et « Brutus », et « la Mort de César » et « Guillaume Tell », etc. ? Ah, sans doute, il est temps de s'élever contre ces modernes gentilshommes de la Chambre »...

Les comédiens prévenus trop tard de l'arrêt de la Municipalité, avaient déjà affiché pour le soir même « L'ami des Lois ». Aussi, bien avant l'heure où le rideau se lève, la foule avait-elle envahi le théâtre à un tel point que les couloirs, les coulisses et la scène même étaient encombrés.

Ce fut devant cette masse de spectateurs surexcités, qu'un délégué des comédiens vint lire l'arrêt de la Commune interdisant la représentation.

— « C'est une tyrannie, crie-t-on de tous les points de la salle, « l'Ami des lois ! »... « l'Ami des lois ! »... »

Une faible partie du public voulut protester, mais le parterre les accable de huées et les force au silence.

La force armée intervint alors sous la forme du commandant de la garde nationale parisienne, l'ancien brasseur du faubourg Saint-Antoine, Santerre (1). Le théâtre était entouré par ses soldats et deux pièces de canon même avaient été braquées au coin de la rue de Bussy.

« Le fameux Santerre crut que son uniforme allait faire trembler le public, écrivent les auteurs du « Théâtre Français pendant la Révolution », il se présenta avec une vingtaine de coupe-jarrets formant son état-major, et s'écria avec impudeur que la pièce ne serait pas jouée.

— « A la porte, silence, à bas le général mousseux, s'écrie-t-on de toutes parts, nous voulons la pièce, la pièce ou la mort ! Santerre, malgré ses épaulettes, fut forcé de se retirer au milieu des huées, et vint vomir au conseil

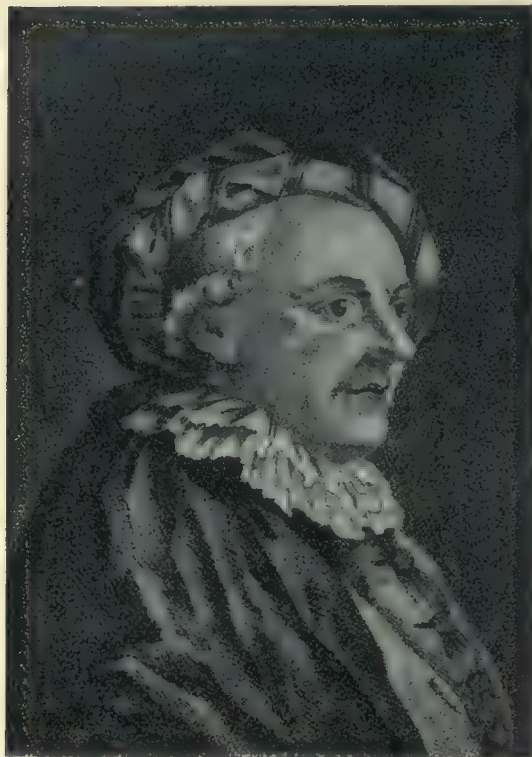
(1) Un plaisant avait ainsi composé son épitaphe :

Ci-git le général Santerre
Qui n'eut de Mars, que la bière.

général les plus affreuses calomnies contre le parterre, où il prétendait avoir reconnu un grand nombre d'émigrés. »

Chambon, maire de Paris, arrive à son tour et exhorte en vain les spectateurs au calme.

La foule le presse d'accorder la permission nécessaire pour jouer l'ouvrage de Laya et, comme il se refuse avec énergie à prendre une pareille responsabilité, on l'oblige à écrire sur le champ au Président de la Convention pour l'aviser que le public est décidé à ne pas quitter le Théâtre de la Nation sans avoir vu jouer « l'Ami des lois ».


PRÉVILLE

La lettre de Chambon est, séance tenante, portée à la Convention (1) par une députation ayant Laya à sa tête, tandis que les spectateurs patients et têtus, attendent dans la salle la décision des représentants du peuple.

Autour du théâtre, bravant les canons et les soldats, une foule énorme et qui augmentait sans cesse, stationnait malgré l'heure avancée et le froid.

Enfin, au bout de trois heures, la députation revint et fit connaître au milieu d'un tonnerre de bravos la réponse de l'Assemblée.

Cette réponse inspirée par un ordre du jour de Kersaint qui proclamait :

« L'Assemblée Nationale ne connait pas de lois qui permettent aux « municipalités d'exercer la censure sur les pièces de théâtre. D'ailleurs, « l'Assemblée ne doit pas avoir d'inquiétudes, puisque le peuple se montrant « *l'ami des lois* » donnait l'autorisation expresse de représenter l'œuvre de Laya.

Il était près de 9 heures du soir lorsque le rideau se leva enfin sur le premier acte et une heure du matin lorsqu'il se baissa sur les derniers vers de l'ouvrage.

Mais les « modernes gentilshommes de la Chambre » n'étaient pas d'humeur à accepter leur défaite, « L'ami des lois » ayant été affiché pour

(1) La Convention alors siégeait sans relâche, nuit et jour, pour juger le malheureux Louis XVI.

le 14, la Commune bien décidée à ne pas laisser représenter l'ouvrage prend un arrêté ordonnant tout simplement, (sous prétexte du trouble que cause dans Paris la pièce de Laya), un arrêté ordonnant la fermeture immédiate, temporaire et générale de tous les théâtres de la capitale.



Devant cet abus de pouvoir, la Convention ne pouvait rester muette. Aussitôt, elle vote un ordre du jour enjoignant au Conseil exécutif de prendre les mesures nécessaires pour rendre « nul et de nul effet » l'arrêté du Conseil général de la Commune.

Les comédiens pourtant, (qui commençaient à se rendre un compte plus exact des dangers de leur position), faisaient placarder dans Paris une longue protestation contre un nouvel arrêt de la Commune, lequel, non seulement interdisait derechef « l'Ami des Lois » mais encore, disait expressément que les comédiens avaient joué l'ouvrage de Laya « au mépris de l'arrêté du Conseil municipal », et ils se gardèrent bien, cela va sans dire, de donner l'œuvre suspecte aux démagogues. Le 14, l'affiche annonçait « L'avare » et « Le médecin malgré lui ».

Hélas, cette précaution était vaine ; le public, décidé à manifester, refuse d'entendre la pièce de Molière et réclame à grands cris « l'Ami des Lois ». Puis, comme les comédiens retranchés derrière les règlements s'obstinent avec juste raison à ne pas jouer un ouvrage qui n'est pas affiché, malgré une députation de la Commune, malgré Santerre (qui menace de faire arrêter les perturbateurs) plusieurs jeunes gens escaladent la scène et lisent au

milieu des transports d'un délirant enthousiasme la pièce de Laya.

On ne peut douter que dès ce moment la perte des « citoyens du Théâtre de la Nation » (car ainsi s'intitulent à présent les acteurs du Théâtre Français) était une chose décidée dans l'esprit de Robespierre et des forcenés de son bord.

Désormais, n'importe quel prétexte sera bon, pour faire taire à tout jamais ces « baladins qui corrompent les mœurs républicaines ».

***

Peut-être pourtant, en agissant avec une prudence extrême, les comédiens auraient-ils pu échapper à la vengeance de leurs ennemis. Il semble que les dures leçons subies auraient dû les éclairer sur l'importance des périls qui les menaçaient. Eh bien ! non. En pleine Terreur, la Comédie s'obstine à ne pas comprendre la sombre gravité de ces moments tragiques.

***

L'usage des clôtures annuelles ne subsiste plus à Pâques 1793 dans aucun théâtre de Paris. Seule la salle du faubourg St-Germain ferme cinq jours, du 25 mars au 1er avril. Pendant ces courtes vacances, pour obéir à l'arrêté du directoire de Paris relatif aux monuments nationaux, les comédiens firent graver sur la façade de leur théâtre ces mots :

« *Unité, Indivisibilité de la République Française* ».
« *LIBERTÉ — ÉGALITÉ — FRATERNITÉ — OU LA MORT* ».

Puis, toujours insoucieux des événements du dehors, en dépit de la mort tragique du Roi, la Comédie, comme première nouveauté, offre à un public de sans-culottes et de furies de guillotines, une comédie, alambiquée, musquée, et toute semée de pointes aimables : « Les Femmes » de Demoustier.

Et, quelques jours plus tard, après le coup d'état qui prescrivit la Gironde, en plein règne sanglant de Danton de Robespierre et de Fouquier, elle ajoute à son répertoire « Les fausses confidences » de Marivaux.

Du marivaudage ! lorsque *la tragédie court les rues* suivant le mot de Ducis, cela était certes inattendu.

« Ceux qui vinrent nous écouter », nous révèle un acteur dans ses souvenirs, (et nous le croyons sans peine), « furent considérés comme ayant des opinions brissotines, feuillantines, que sais-je, en ce cas-là entendre c'est dire son avis, et nous et notre public nous figurâmes, au milieu de la

Société nouvelle, comme un salon bien tenu figurerait au centre de la Place Maubert ».

Le 1er août enfin, la Comédie affichait « Paméla ou La Vertu récompensée », comédie nouvelle en cinq actes et en vers de François de Neufchâteau. Cet ouvrage devait servir de pièce de rentrée à la ravissante Mlle Lange qui, depuis le 3 avril, avait repris sa place au Faubourg Saint-Germain.

Nicolas-François de Neufchâteau l'auteur, n'avait jamais encore abordé la scène. Il était connu seulement pour avoir cultivé les petits vers et les romances, et aussi par différents incidents de sa vie, fort romanesques. Disciple de Voltaire, partisan des idées nouvelles, il avait siégé à l'Assemblée Législative où son « modérantisme » depuis longtemps le désignait comme suspect.



« Paméla » n'offrait à première vue rien que de très innocent; néanmoins, l'ouvrage, calqué sur Goldoni (1) plutôt que sur Richardson, avait la grande faute, (faute que Voltaire dans sa « Nanine », empruntée aussi au même roman anglais, avait soigneusement évité), d'avoir fait de Paméla, la pauvre servante que mylord Bonfil épouse malgré sa sœur, ses amis et les préjugés, une fille de haute naissance, dont le père, chef montagnard proscrit, se cachait pour sauver sa tête, — l'action de lord Bonfil perd ainsi tout son mérite — et « ce n'est plus la vertu, mais la noblesse qui est récompensée ».

Des mœurs de cour portées sur le théâtre, des Anglais nobles et décorés, quelques vers éloquents faisant un appel décidé à l'humanité et à la tolérance, c'était assez pour faire payer à « Paméla » les intérêts de « l'Ami des lois ».

Le lendemain même de la première, le 2 août, un décret de la Convention (précurseur de l'orage), ordonna : qu'il ne serait joué sur les théâtres de la République que des pièces propres à animer le civisme des citoyens, des ouvrages dramatiques retraçant « les glorieux événements de la Révolution et les vertus des défenseurs de la Liberté » (2).

(1) « Pamela nubile », également imitée de la « Paméla » britannique.

(2) Porel et G. Monval. — « L'Odéon ».

Naturellement, la presse démagogique aussitôt l'apparition de l'ouvrage, s'était déchaînée contre la malheureuse pièce de François de Neufchâteau.

Un nommé Rousselin entre autres, qui dirigeait « La feuille du salut public », avait dénoncé sans tarder (dès le 2 août), cette comédie « où les royalistes impurs abondent » et dont « le dénouement est à l'unisson des désirs impies de Cobourg et de ses laquais ».

Hébert de son côté, qui venait justement de faire suspendre les représentations houleuses de « La chaste Suzanne » (1) (vaudeville de Radet et Desfontaines où l'on avait cru voir des allusions au procès du Roi) n'eut garde de manquer une si belle occasion.

— « Vite, compère Hanriot, main basse sur tous ces gredins » (2) — s'écrie le Père Duchesne.

Les gredins, cela va sans dire, ce sont les aristocrates adulateurs du défunt Véto (public ordinaire du Théâtre Fançais), et les « foutus baladins » qui jouent « Paméla, une pièce anglaise, pendant que Toulon ouvre ses portes à l'ennemi ».

Néanmoins, la comédie de François de Neufchâteau continuait le cours de sa carrière avec beaucoup de succès et devant un parterre assez calme, lorsque brusquement, le 29 août à cinq heures et demie, un ordre arriva au Théâtre de la Nation de suspendre les représentations de « Paméla ». Les vers de cette pièce (affirmait l'exposé des motifs), tendant à rétablir où tout au moins à faire regretter, la noblesse et les tyrans.

« Les comédiens, cèdant aux circonstances, engagèrent l'auteur à faire disparaître de son ouvrage les passages qui pourraient donner prise aux malintentionnés. François de Neufchateau supprima quelques vers, refit le dénouement, et la pièce fut annoncée, pour le 2 septembre, avec des changements : elle fut jouée et fort applaudie. Mais, au dénouement, une tirade où l'on recommande la tolérance religieuse, choqua vivement un individu (3) qui crut ou fit semblant de croire qu'on voulait donner raison aux modérés, il cria à la contre-révolution, mais le public, indigné, fit taire ce forcené qui se retira en menaçant aux Jacobins. La pièce fut reprise avec calme, et continuée au milieu des applaudissements. Le crime ne perdit pas un instant, et le soir même l'infâme qui avait menacé les artistes du Théâtre de la Nation, courut aux Jacobins, où il peignit la Comédie Française comme un foyer de contre-révolution » (4).

Dès lors, les événements se précipitent. A la suite de cette dénonciation formelle, Robespierre lui-même (qui n'avait pas oublié « l'Ami des lois »), se

(1) Comédie-Vaudeville représentée au Théâtre du Vaudeville de la Rue de Chartres.

(2) « Le Père Duchesne », n° 281.

(3) Il se nommait Julien de Carenton.

(4) Étienne et Martinville.

rend en quittant les Jacobins, à 10 heures du soir, au Comité de Salut Public, et demande qu'on agisse immédiatement contre le Théâtre Français. Et le Comité, sans perdre de temps en palabres inutiles ordonne séance tenante :

1° Que le Théâtre Français sera fermé.

2° Que les comédiens du Théâtre Français et l'auteur de « Paméla » seront mis en état d'arrestation dans une maison de sûreté, et les scellés apposés sur leurs papiers.

Le lendemain, lorsque la Convention fut saisie par Barrère de la mesure que le Comité de Salut Public avait pris à l'égard des comédiens, ceux-ci étaient déjà pour la plupart sous les verrous.

Les comédiens, cela va sans dire, étaient loin de se douter que les choses en viendraient là avec une aussi foudroyante rapidité, et l'affiche du Théâtre Français avait été collée le matin du 3 septembre comme d'ordinaire.

Cette affiche (qui devait être la dernière portant le nom du Théâtre de la Nation), (1) annonçait pour le spectacle du soir « La Veuve du Malabar » et « Le Médecin malgré lui ».

Moins de quinze heures avaient suffi pour consommer la ruine du théâtre le plus ancien, le plus célèbre et le plus éclatant du monde.

***

Il nous reste à dire en quelques mots (car ceci sort un peu du cadre de notre étude), ce que devinrent les infortunés acteurs du Théâtre de la Nation; trois d'entre eux seulement échappèrent aux sbires du Comité de Salut Public : Molé, absent de chez lui au moment où les policiers se présentèrent pour l'arrêter. (Par la suite Molé donna aux partis avancés des gages certains et infiniment malheureux de son civisme) (2). Naudet qui voyageait en Suisse, et le gros des Essarts lequel se trouvait aux eaux de Barèges (la nouvelle de l'arrestation de ses camarades fut fatale au pauvre homme. Cette catastrophe inattendue, lui donna une telle secousse, qu'il mourut le 8 octobre). Mais par contre, Larive qui n'appartenait plus à la Comédie, fut néanmoins emprisonné le 13 septembre.

Le lendemain de la dénonciation, treize actrices, appréhendées dès le matin, sont incarcérées à Sainte-Pélagie, et seize acteurs aux Madelonettes.

(1) La salle du Luxembourg devait rouvrir seulement un an plus tard (27 juin 1794) sous le nom de Théâtre de l'Égalité.

(1) En effet Molé pour échapper à la proscription se hâta de prendre rang dans une troupe nouvelle que dirigeait Mlle Montansier (cette troupe donnait ses représentations dans une salle construite depuis peu rue de la Loi en face de la Bibliothèque Nationale). C'est là qu'on le vit apparaître sous les traits hideux de Marat, dans une pièce intitulée « Les Catilinas modernes » qui glorifiait ce démagogue sanguinaire.

François de Neufchateau seul, est enfermé à la prison du Luxembourg. Enfin, le 4 septembre, Mlle Mézeray, qui sans doute avait été oubliée, fut arrêtée à son tour.

La plupart de ces malheureux comédiens devaient rester sous les verrous durant plus d'une année et, un grand nombre d'entre eux aurait été très probablement guillotiné, si le 9 thermidor n'était venu renverser Robespierre et leur rendre la liberté, et surtout si un ancien acteur, devenu au hasard d'une vie pleine d'avatars inattendus, commis dans les bureaux du Comité de Salut public, n'était parvenu à retarder leur mise en jugement.



Le sauveur se nommait Charles-Hippolyte Delbeuch de la Bussière. Grâce à beaucoup de courage, et aussi à des prodiges d'ingéniosité il détruisit les pièces les plus compromettantes des dossiers relatifs aux comédiens.

Fouquier - Tinville, sans ces documents, était dans l'impossibilité de déférer les détenus devant l'inexorable Tribunal révolutionnaire. En conséquence, il dut retarder leur jugement, malgré les lettres pressantes de Couthon et surtout du haineux Collot d'Herbois.

Labussière est réellement une très curieuse figure de ces temps extraordinaires.

A. Pougin, dans une étude intitulée « Labussière et son œuvre », a mis en pleine lumière l'insouciance, la bonne humeur narquoise, l'intelligence vive et l'héroïsme modeste, de cet homme qui, au risque de sa propre vie,

sauva de l'échafaud plus de mille personnes (1) et mourut (la reconnaissance est une bien difficile vertu), fou et dans le dénuement le plus complet, aux environs de 1808.

Revenons aux comédiens.

En 1794, au sortir des prisons de la République, la troupe se désagrège. Un petit nombre seulement d'anciens acteurs du Théâtre Français, reste étroitement uni. Mais sans organisation, sans chef, ils luttent difficilement pour leur existence durant cinq années, pérégrinant de droite et de gauche dans presque tous les théâtres de Paris.

Enfin, en 1799, François de Neufchateau (celui-là même qui avait été la cause, bien involontaire il est vrai, de la disparition du Théâtre Français), François de Neufchateau, devenu ministre de l'Intérieur, aidé de son commissaire Méheraut, fit revivre cette société fameuse. Le 30 mai de cette année vit non seulement la reconstruction de la Comédie Française, mais aussi la réconciliation (définitive cette fois), de Talma, Dugazon et Mme Vestris, avec leurs anciens camarades.

Et, c'est dans la belle salle qui avait abrité durant les heures sombres de la Révolution le civique Théâtre de la République, que la troupe de Molière, plus éclatante que jamais, reprit le cours de ses travaux.

(1) 1.153 exactement, affirme Liénart, autre historien de Labussière.





LES COMÉDIENS DU ROI DE LA TROUPE ITALIENNE.

Voici la courte notice consacrée par François Parfaict au Théâtre Italien dans l'Agenda des Théâtres de Paris en 1735 :

« *En suivant l'ordre chronologique des spectacles, les Comédiens Italiens doivent suivre les Français. Henri III en fit venir de Venise, qu'on appela les Gelosi. Des comédiens italiens jouèrent d'abord aux États de Blois, en* 1588 *et ensuite à Paris, au Petit Bourbon. Mais il y a grande apparence que les troubles dont l'état fut agité en ce temps, les obligea de se retirer, car il n'en est plus fait mention sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII. On trouve dans l'histoire, que le Cardinal Mazarin fit venir une troupe de comédiens italiens à Paris en* 1645 *et qu'ils débutèrent sur le Théâtre du Petit-Bourbon, où ils continuèrent leurs représentations jusqu'en* 1659, *qu'ils obtinrent la permission de jouer sur le Théâtre du Palais-Royal, alternativement avec la troupe de Molière. En* 1680, *ils prirent à loyer l'hôtel de Bourgogne, que la troupe française quitta alors, où ils jouèrent jusqu'au mois de mai* 1697, *que le Lieutenant de Police, par ordre du Roi, leur fit défense de donner aucune représentation, et mit le scellé sur les portes et les loges du théâtre* ».

***

A dire vrai cette notice est assez incomplète et présente quelques lacunes. Les frères Parfaict du reste dans leur « Histoire de l'Ancien Théâtre Italien » nous ont donné bien d'autres détails importants sur ce spectacle qui, de tout temps, fut l'un des plus variés et des plus amusants de la capitale.

Aussi, avant de retracer l'existence et l'évolution de la Comédie Italienne à Paris durant le XVIII[e] siècle, nous ajouterons quelques notes rapides à l'exposé trop sommaire de François Parfaict.

Il ne semble pas que la première apparition d'acteurs italiens à Paris soit antérieure à 1570, époque à laquelle, un certain Juan Ganassa passa les Alpes avec sa troupe et vint jouer dans la capitale durant quelques mois.

L'année suivante, il obtint du roi Charles IX des lettres patentes mais le Parlement ayant manifesté quelque répugnance à enregistrer ce document, Ganassa qui sans doute ne faisait pas de très brillantes affaires, retourna avec ses compagnons en Italie.

Les Gelosi ou Jaloux (jaloux de plaire cela va sans dire), dont parle François Parfaict, après avoir représenté en 1576 dans la salle des États Généraux à Blois, s'en vinrent en 1577 (et non pas en 1588), à Paris, et cette fois une autorisation expresse du Roi leur permit de jouer « leurs comédies italiennes » qui attiraient, constate de l'Estoile dans son journal, « tel concours et affluence de peuple que les autres meilleurs prédicateurs de Paris n'en avaient pas très tous ensemble autant quand ils preschaient ».

En 1583, puis en 1585, d'autres comédiens italiens donnèrent à Paris des représentations avec des fortunes diverses, et en 1588 les Gelosi reparurent, mais ne firent qu'un très court séjour car, le Parlement derechef, et cette fois d'une manière formelle, leur défendit « de jouer comédies » et « faire tours et subtilitez sous peine d'amende et punition corporelle ». En 1599 (sous le règne de Henri IV, quoiqu'en dise François Parfaict), d'autres comédiens italiens représentèrent à l'hôtel de Bourgogne, et l'année suivante apparaît une nouvelle troupe encore, dans laquelle se trouvait la plus célèbre des actrices italiennes, Isabelle Andreini, que les beaux esprits du temps ont célébrée avec tant d'enthousiasme. Elle était belle, vertueuse et si parfaite comme artiste, que les académiciens de Padoue et de Florence l'avaient élue membre de leur doctes sociétés.

Le poète François Andreini, mari d'Isabelle, figurait aussi dans la troupe et jouait les capitans sous le nom de Spavento.

Ces comédiens quittèrent la capitale en 1604 seulement et la pauvre Isabelle mourut en route à Lyon.

Quatre années plus tard (comme en fait foi un passage du journal d'Héroard médecin du jeune Louis, XIII) des acteurs italiens derechef donnaient des représentations à Paris.

Marie de Médicis, se souvenant des baladins qui avaient charmé sa jeunesse, fit venir en 1613 de sa patrie une compagnie d'artistes excellents « les fedeli » que dirigeait le fils d'Isabelle Andreini, Jean-Baptiste.

Et la reine, qui aimait beaucoup le spectacle, ne dédaignait pas d'écrire elle-même à Jean-Baptiste pour lui dire qu'elle lui savait « fort bon gré »

d'avoir assemblé avec soin sa bande d'histrions et aussi pour lui ordonner de hâter son voyage : « Acheminez-vous donc » dit-elle dans une de ces curieuses missives « le plus diligemment que vous pourrez... et vous disposez à faire des actions qui correspondent à la réputation d'Harlequin, à celle de Florinda, et de sa troupe ensemble des autres bons personnages que vous y aurez joints. Le Roi, monsieur mon fils et moi, attendons d'en recevoir du plaisir et de la récréation ».

Les Fideli restèrent en France jusqu'en 1618, puis reparurent encore en 1621, 1622, 1624 et 1625.

Louis XIII, à l'exemple de sa mère, en 1639, mandat d'Italie d'autres comédiens, et en 1644, Mazarin à son tour fit jouer à Paris une troupe vraiment extraordinaire, dans laquelle se trouvait Tiberio Fiorilli, dit Scaramouche. Fiorilli remarquable comique (c'est lui dont les grimaces plaisantes devaient faire tant rire Louis XIV enfant), remporta un succès immense. Cette compagnie qui jouait au Petit-Bourbon donna, aux yeux émerveillés des Parisiens, des pièces à spectacle (entre autres « la Finta pazzo o Achille in Sciro ») où l'on admirait des décors merveilleux et nombre de machines très ingénieuses dûes au célèbre Torelli.

Les acteurs italiens se fixèrent à Paris d'une manière définitive en 1660 seulement. Ils abandonnèrent alors la salle du Petit-Bourbon, et allèrent jouer au Palais-Royal où déjà Molière représentait avec sa troupe. Les Italiens et les Français donnaient leurs spectacles alternativement.

La compagnie italienne comprenait, outre Tiberio Fiorelli, J.-B. Lolli, dit le docteur dit M. Lange, Turi père dit Pantalon, Turi fils dit Virginio, Hyacinthe Bendinelli dit Valerio, J.-A. Zanotti dit Octave, Patracia Adamanti, femme de J.-B. Lolli, Ursule Caryezi et ce malheureux François Mansac dit le Capitan qui fut assassiné par trois bandits le 19 mai 1662 dans la rue de Richelieu et que l'on trouva, mourant, percé de coups, devant la maison où habitait Molière.

En 1661, débute Dominique Biancolelli, l'extraordinaire Dominique dont l'esprit et le talent firent merveille durant vingt-sept années.

Ce Dominique, fameux comédien, qui dinait à la table de Louis XIV et que ses camarades aimaient et respectaient tellement que, lorsqu'il mourut en 1688, la Comédie Italienne demeura fermée en signe de deuil pendant un mois, est le créateur du personnage de Pierrot.

A ce sujet, le calandrier historique des théâtres (1751) nous donne quelques renseignements précieux :

« Le rôle de Pierrot a pris naissance à Paris dans la troupe des comédiens italiens, prédécesseurs de ceux d'aujourd'hui. Voici comment : de tout temps l'Arlequin avait été un ignorant; Dominique qui était un homme d'esprit et de savoir, et qui comprenait le génie de notre nation, qui veut de

l'esprit partout, s'avisa d'en mettre dans son rôle et donna au caractère d'Arlequin une forme différente de l'ancienne. Cependant, pour conserver à la comédie italienne le caractère d'un valet ignorant, on imagina le rôle de Pierrot, et il remplaca l'ancien d'Arlequin ».

Lorsque la troupe de Molière, après la mort du grand comique, s'en fut jouer rue Guénégaud, les comédiens italiens firent de même et, jusqu'en 1680, ils donnèrent sur cette scène leurs représentations toujours en alternant avec les comédiens français.



Enfin, en 1680, la réunion des acteurs français ayant laissé l'hôtel de Bourgogne vacant, ils se transportèrent dans cette salle où ils jouèrent régulièrement tous les jours de la semaine, sauf le vendredi.

Les comédiens italiens se partageaient les profits de leur entreprise à l'exemple des comédiens français; ils eurent aussi, en 1684, des règlements assez semblables à ceux de leurs confrères de l'hôtel Guénégaud, enfin, le Roi leur avait accordé, dès 1664, une pension de 15.000 livres.

François Parfaict ne donne pas les raisons qui amenèrent Louis XIV à ordonner la clôture de la Comédie Italienne le 13 mai 1697. Pourtant les causes de cette mesure violente sont connues :

Depuis 1680 les comédiens italiens, pour plaire au public, avaient introduit quelques phrases françaises dans leurs comédies. Plus tard, s'étant familiarisés avec la langue de Molière et de Racine, ils intercalèrent dans le texte italien des scènes entières en français et, malgré les comédiens de l'hôtel Guénégaud (lesquels voyaient avec déplaisir cet empiètement sur leur privilège) ils donnèrent bientôt, avec l'assentiment du monarque (auprès de qui Dominique avait plaidé la cause de ses camarades), (1) des pièces complètement françaises.

(1) La plaidoirie de Dominique était fort spirituelle : Les comédiens Français ayant soumis à Louis XIV une plainte au sujet des empiètements fait par les Italiens sur leurs privilèges; le roi voulant être exactement renseigné fit appeler Baron de la Comédie Française et Dominique de la Comédie Italienne. « Baron parla le premier au nom des comédiens français, lit-on dans les Spectacles de Paris; mais quand ce vint au tour de Dominique : « Sire, dit-il au Roi, comment parlerai-je ? — Parle comme tu voudras, répondit le Roi. — Il n'en faut pas davantage, reprit Dominique, j'ai gagné ma cause. » Baron voulut réclamer contre cette surprise, mais le Roi la jugea de bon aloi et dit qu'il avait prononcé et qu'il ne se dédirait pas. Depuis ce temps les comédiens italiens ont joué des pièces en français. »

Les ouvrages de la Comédie Italienne, dans ce temps, se faisaient remarquer surtout par la crudité du texte et l'indécence des postures et des gestes des interprètes. On se permettait aussi sur la scène de l'hôtel de Bourgogne de critiquer les hommes et les institutions sans respect comme sans mesure. Il faut avouer du reste que le public et les autorités toléraient tout de ces farceurs et, tandis que Molière voyait interdire « le Tartufe », Scaramouche à son aise pouvait se moquer des prêtres ou des dévots.

Déjà, en 1695, une pièce d'Evariste Gherardi et Brugière de Barante, intitulée « Le Retour de la Foire de Bezon », pièce dans laquelle Arlequin jouait le rôle d'un commissaire au Chatelet faussaire et voleur, avait fait murmurer : « Si vous souffrez que les commissaires soient ainsi turlupinés par les comédiens français et par les italiens, que deviendront leurs fonctions les plus sérieuses tant pour le service du Roi que pour le public », s'écrie avec indignation le commissaire Lefrançois (chargé de constater les faits pour les rapporter au Lieutenant de police La Reynie).

Il est certain que, depuis longtemps, l'insolence et le peu de décence de ces comédiens leur avaient aliéné nombre de sympathies.

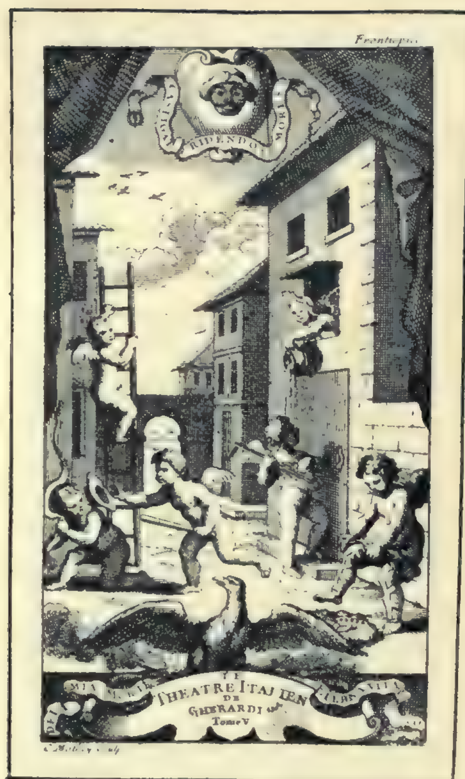
Saint-Simon dans ses mémoires, parle de cette clôture du Théâtre Italien; voici le passage : « Tant qu'ils n'avaient fait que se déborder en ordures sur le théâtre et quelquefois en impiétés, on n'avait fait qu'en rire. Mais ils s'avisèrent de jouer une pièce qui s'appelait « La fausse prude » où Mme de Maintenon fut aisément reconnue. Tout le monde y courut, mais, après trois ou quatre représentations, ils eurent l'ordre de fermer leur théâtre et de vider le royaume en un mois ».

(La pièce dont parle Saint-Simon était un ouvrage de Fatouville, intitulé originairement « la Finta Matrigna ou la Belle-mère supposée »; les comédiens qui préparaient cette comédie crurent faire merveille « et donner plus de célébrité à cette espèce de nouveauté » en lui donnant le titre de la « Fausse Prude », titre emprunté à un roman publié en Hollande contre Mme de Maintenon, et dont chacun s'entretenait).

Malgré les détails précis que l'on trouve dans le passage que nous venons de citer, il paraîtrait pourtant (1) que « La Fausse prude » ne fut jamais représentée, mais annoncée seulement. (La dernière comédie nouvelle donnée par les comédiens italiens aurait été, au mois d'avril 1697, « Spinette lutin amoureux » ouvrage assez gai, dans lequel débuta une actrice fort jolie. Elle était la belle-sœur d'Angelo Constantini dit Mezetin. Son véritable nom n'est pas parvenu jusqu'à nous et elle est connue seulement par ce pseudonyme de Spinette).

Quoi qu'il en soit, il semble bien que « La fausse prude » (jouée ou seulement annoncée), ait motivé la disgrâce définitive des Italiens.

(1) Voir les frères Parfaict. — « Histoire de l'Ancien Théâtre Italien. »



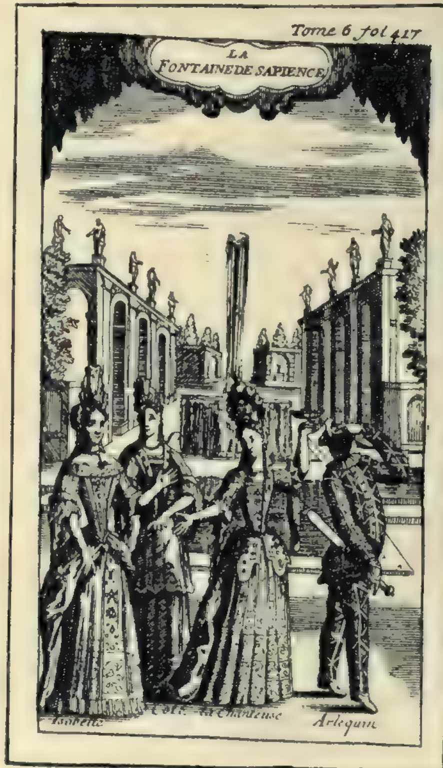
M. de Ponchartrin, le 13 mai 1697 écrivit à M. d'Argenson lieutenant de police ces mots : « Le Roi a congédié ses comédiens italiens, et Sa Majesté m'ordonne de vous écrire de faire demain fermer leur théâtre pour toujours. »

Et comme suite à cet ordre, les scellés furent apposés sur les portes de la salle de spectacle des comédiens du Roi de la troupe italienne rue Mauconseil et rue Françoise, ainsi que sur les loges des acteurs et des actrices à qui il fut fait défense de représenter désormais.

Au moment de sa suppression la troupe italienne était ainsi composée : Angelo Constantini dit Mezetin; il avait créé ce personnage et parut la première fois avec ce caractère le 11 octobre 1683; Jean-Baptiste Constantini son frère dit Octave; Michel-Ange Fracanzani, dit Polichinelle; J. Evariste Gherardi, dit Arlequin, et plus connu encore sous le nom de Flautin. L'explication de ce surnom singulier se trouve dans la Gazette de Robinet, qui, passant en revue les acteurs appartenant au Théâtre Italien, s'exprime ainsi au sujet de Ghérardi :

... On y voit leur Flautin nouveau
Qui sans flûte, ni chalumeau,
Bref, sans nul instrument quelconque,
Merveille que l'on ne vit oncque,
Fait sortir de son seul gosier
Un concert de flûtes entier.... (1)

Jean-Joseph Jératon dit Pierrot, Marc-Antoine Romagnesi dit Cinthio, fils de Nicolas Romagnesi qui appartenait à l'ancienne troupe italienne sous le nom d'Orazio,



(1) Cité par E. Campardon. — « Les Comédiens du Roi de la troupe italienne ».

Marc-Antoine jouait aussi avec talent les rôles de docteur; Charles-Virgile Romagnesi de Belmont dit Léandre, fils du précédent; J. Joseph Tortoriti dit Pascariel dit Scaramouche le jeune (il avait remplacé l'illustre Tiberio Fiorilli en 1694); Catherine Biancolelli, fille cadette de Dominique, dite Colombine, Angélique Toscano dite Mariette, Spinette, et Elisabeth Daneret dite Babet-la-chanteuse, cantatrice, femme d'Evariste Ghérardi.

***

Les comédiens italiens sur le rideau de leur théâtre avaient fait inscrire en 1687 cette devise dûe à Sauteuil « Castigat ridendo mores »; c'est sans doute pour être fidèles à ce programme qu'ils osèrent avec tant d'imprudence s'attaquer à la veuve de Scarron, devenue l'épouse du Roi Soleil.

***

Avant de retracer l'histoire du Théâtre Italien au XVIIIe siècle, il nous faut dire quelques mots des comédies italiennes et des personnages que l'on retrouvait invariablement dans tous les ouvrages représentés sur cette scène.

Les pièces jouées par les Italiens, dans leur langue, étaient presque toujours improvisées. De l'autre côté des Alpes on appelait ce genre de spectacle où figuraient seulement les meilleurs acteurs, la Commedia dell'arte. En France, au XVIIe siècle, ces comédies impromptues prirent le nom de pièces à canevas. Voici comment on s'y prenait pour représenter un ouvrage de cette sorte. Un plan sommaire, indiquant seulement les lignes principales de l'intrigue, était écrit sur plusieurs feuilles de papier que l'on collait dans les coulisses au revers des portants, afin que les acteurs fussent à même si la mémoire venait à leur manquer, de le consulter. Tout en se conformant aux situations indiquées dans ce schéma, chaque comédien était alors parfaitement libre de donner des répliques à sa guise et d'inventer mille facéties.

Il fallait cela va sans dire, des interprètes ayant la répartie vive, beaucoup d'esprit et pas mal d'imagination, pour qu'une comédie à canevas fut amusante.

On a joué jusqu'en 1780 des pièces improvisées à la Comédie Italienne.

Pour représenter le genre italien, neuf comédiens au moins étaient nécessaires : un Arlequin, un Pantalon, un Scapin, un docteur, deux amoureux, deux amoureuses et une soubrette, mais on utilisait souvent encore d'autres sujets : Mezetin, le Capitan, Scaramouche, Polichinelle, Pasquariel, Trivelin, Pasquin, Pierrot...

Parmi les acteurs italiens, ceux qui figuraient Arlequin, Scaramouche, Pantalon, le Docteur, Scapin et même Pierrot, ne jouaient que masqués.

Par contre les amoureux, les amoureuses, les soubrettes et Mezetin, jouaient visage découvert.

Chacun de ces personnages avait un caractère immuable et nettement défini :

Arlequin, est un valet assez simple d'esprit, mais faisant tout son possible pour avoir de la malice. Gourmand et poltron mais fidèle et actif, tour à tour par crainte et par intérêt. Il se lance dans toutes sortes d'entreprises et ne se gène pas pour être fourbe et menteur. L'Arlequin du Théâtre Italien était toujours un excellent acrobate : il sautait, il dansait et faisait culbute sur culbute pour se tirer des plus mauvais pas.

Pantalon, au contraire est soit un bourgeois fort honnête, mais malheureux en amour, soit un brave père de famille, sévère et plein d'honneur, trompé par ses enfants, soit encore un ridicule mari ou un amant jaloux. En somme Pantalon personnifiait la dupe, l'éternelle dupe, ce que nous appelons aujourd'hui une poire.

Scapin, représente un caractère tout autre : intriguant, fourbe, beau parleur, il entreprend de faire réussir les affaires les plus aventureuses des jeunes libertins. Il se pique d'avoir de l'esprit, de donner des conseils, mais ce soucie peu d'être honnête homme.

Le Docteur est un pédant, un éternel babillard qui n'ouvre la bouche que pour prononcer des paroles graves, sentences définitives ou citations latines. Lourd, bête, prétentieux voici en trois mots le résumé de ce caractère.

Scaramouche s'apparente au Capitan espagnol, au « Matamore » cher aux auteurs des tragi-comédies de l'ancien théâtre. Affectant des airs fanfarons de tranche-montagne, il finit toujours par recevoir des coups de bâton d'Arlequin et par faire montre d'une comique poltronnerie.

Le caractère de *Mezetin* a plusieurs points de ressemblance avec celui d'Arlequin. Cet emploi qui fut tenu pour la première fois à la Comédie Italienne par Angelo Constantini est celui d'un valet finaud, intriguant, et rusé, se déguisant sans cesse pour mener à bien quelque fourberie.

Pasquariel, est encore un type de valet fripon, ivrogne, gourmand, agile et courageux, il se travestit tour à tour en danseur vêtu de velours noir, en maure ou en diable pour intimider le Capitan, Scaramouche ou l'Arlequin candide.

Trivelin et *Pasquin* ne se distinguent guère de Pasquariel que par un peu plus de jactance, de mélancolie, de malhonnêteté, de goinfrerie ou de talent pour l'intrigue.

Enfin, voici le seigneur *Polichinelle*. Ce fantoche au visage enluminé, muni d'une double bosse, vêtu d'un habit bariolé et coiffé d'un chapeau à deux cornes d'où sort une pyramide, est d'origine napolitaine. Au moral, c'est un balourd qui fait rire par ses grimaces tantôt licencieuses et tantôt

satiriques. Brutal, sans grâce, chargeant souvent d'opinion, Polichinelle n'en demeure pas moins sympathique car il est courageux et ne manque jamais de rosser les autorités.

Quant à *Pierrot*, nous avons vu plus haut que c'était seulement à l'origine, un Arlequin spirituel.

***



Le départ des Comédiens Italiens
(d'après le tableau de Watteau)

Durant le XVIIIe siècle la Comédie Italienne a joué un rôle considérable dans l'histoire du Théâtre en France.

C'est sur cette scène que des auteurs comme Marivaux, Favart, et Mercier réussirent à faire représenter leurs œuvres dont les Français ne voulaient pas. C'est là aussi que l'Opéra-Comique trouva sa légitime consécration.

Enfin, toute une pléiade de comédiens et de comédiennes extraordinaires ont, pendant un siècle entier, sur ce théâtre, fait progresser l'art de bien dire.

***

C'est seulement en 1716, après la mort de Louis XIV, que nous retrouvons à Paris des comédiens italiens.

Louis d'Orléans pour rendre la capitale plus brillante encore et, se rappelant les Biancolelli, et les Fiorilli qui l'avaient diverti autrefois, chargea un acteur célèbre en Italie, Louis-André Riccobini dit Lelio, de former une compagnie et de l'amener en France. Grâce à Antoine Farnèse, prince de Parme, qui consentit à se dessaisir en faveur du duc d'Orléans de quelques acteurs parmi ceux qu'il entretenait, Lelio eut vite fait de réunir une troupe excellente.

Après avoir élaboré un règlement très détaillé qui fut signé par le prince de Parme, règlement qui donnait à Louis-André Riccobini la haute direction de l'entreprise et fixait, outre la question des bénéfices (lesquels devaient être partagés en parts égales entre chaque acteur), les détails relatifs au répertoire, au choix des pièces, et à la police intérieure du théâtre, Lelio et ses compagnons passèrent les Alpes.

La troupe était formée de dix comédiens et comédiennes, d'un chanteur et d'une cantatrice. Les rôles d'amoureux étaient tenus par Louis-André Riccobini et par Antoine-Joseph-Gaetan-Maximilien Balleti dit Mario, Pierre Alborghetti représentait Pantalon, Jean Bissoni, Scapin, François Matterazzi, le Docteur, Joseph Raguzini, Scaramouche, et Thomas-Antoine Vincentini dit Thomassin, Arlequin. Les amoureuses étaient : Hélène-Virginie Balleti dite Flaminia et Jeanne-Rose-Guyonne Benozzi dite Silvia; une suivante Marguerite Rusca dite Violette, et la chanteuse Ursule Astori dite Isabelle dite la Cantarina complétaient l'élément féminin. Fabio Sticotti, mari d'Ursule Astori, figurait dans les intermèdes et les divertissements et se chargeait avec sa femme de la partie du chant.

***

Arrêtons-nous un moment afin de consacrer quelques lignes à certains de ces acteurs qui, du premier coup, conquirent à Paris une célébrité méritée.

Louis-André Riccobini était tout à la fois directeur, acteur et même habile auteur dramatique. Il jouait les amoureux avec aisance et animation : « Personne n'a jamais mieux caractérisé les passions outrées et avec plus de vraisemblance » nous apprend le Mercure. Lelio, né à Modène en 1675, mourut à Paris, le 6 décembre 1753 rue Françoise. Il avait quitté le théâtre en 1729. Riccobini était marié avec une charmante sœur de Mario, Hélène-Virginie Balleti qui figurait dans la troupe sous le nom de Flaminia. Cette actrice, fut l'une des gloires de son théâtre, elle jouait les amoureuses avec science, les soubrettes et les rôles travestis avec infiniment de malice.

Flaminia était jolie, grande de taille et très gracieuse. Le quatrain suivant composé par un contemporain, résume les qualités et les défauts de cette artiste remarquablement spirituelle, mais sans passion :

Que d'esprit, que d'intelligence,
Dans le jeu de Flaminia,
Peu de comédiens en France
Ont autant de goût qu'elle en a.



La salle Favart
(d'après un dessin conservé au cabinet des Estampes)

Retirée du théâtre en 1729, en même temps que son mari, Mme Riccobini reprit sa place dans la troupe italienne en 1731. Sa retraite définitive date de 1752.

La rivale de Flaminia, Silvia, fut aussi une admirable comédienne. Interprète idéale des pièces de Marivaux, Jeanne-Rose Benozzi était adorable dans les rôles d'amoureuse. Elle sut, comme Flaminia, se conserver jeune et jolie longtemps, et à cinquante ans passés, elle faisait encore illusion.

Silvia avait épousé Mario, assez médiocre comédien, mais fort honnête homme; elle mourut à Paris en 1758.

Si Joseph Rogrezini et Jean Bissoni semblent avoir été des artistes

sans grand talent, Pierre Alborgheti et François Materazzi par contre, furent des comédiens excellents. Le premier mourut à Paris en 1731, quant au second, il quitta le théâtre très âgé et infirme, en 1738.

Nous avons gardé pour la fin Thomas-Antoine Visentini, dit Thomassin.

Acrobate étonnant et merveilleux acteur, Thomassin jouait Arlequin avec autant d'art peut-être que le fameux Dominique — jusqu'à sa mort en 1749 son succès au Théâtre Italien demeura énorme et constant. A dix ans, il avait débuté à Rome (où on interdisait encore aux femmes de paraître sur la scène), dans l'emploi des jeunes princesses et n'avait cessé depuis lors de se perfectionner.

Thomas-Antoine Vincentini était marié à Marie Rusca qui jouait les suivantes sous le nom de Violette.



L'histoire de la Comédie Italienne au XVIIIe siècle peut se diviser en deux grandes périodes, l'une allant de 1716 à 1762, époque de la réunion avec l'Opéra-Comique, et l'autre de 1762 à 1793, année où ce spectacle changea son nom contre le titre civique d'Opéra-Comique National. Ces deux périodes du Théâtre Italien, sont également intéressantes l'une et l'autre, tant par la qualité des ouvrages représentés que par le rare mérite des acteurs qui se sont illustrés sur cette scène.

LA COMÉDIE ITALIENNE DE 1716 A 1762.

C'est le 18 mai 1716, que la troupe de Riccobini débuta sur la scène du Palais-Royal (car l'hôtel de Bourgogne n'avait pu être mis en état à temps).

La pièce d'ouverture fut un canevas italien « l'Ingano Fortunato » qui remporta un succès complet. Le Régent et la duchesse de Berry sa fille, assistaient à cette soirée d'inauguration où l'on se battit pour avoir des places. La recette fut de 4068 livres.

Deux jours plus tard, la compagnie donna une nouvelle représentation où Thomassin dans « Arlequin bouffon de cour » fut étourdissant de verve et d'entrain. Comme une grande partie des spectateurs n'entendaient pas l'italien, Riccobini avait fait imprimer en français un résumé de la pièce qui fut distribué aux dames.

Enfin le Ier juin, les Italiens se transportèrent Rue Mauconseil dans la salle restaurée de l'Hôtel de Bourgogne et ils donnèrent ce soir-là un canevas en trois actes « La folle supposée ». Cette fois encore les spectateurs étaient nombreux, et l'on remarquait dans l'assistance le duc d'Orléans lequel avait tenu à venir applaudir de nouveau ses comédiens.

La nouvelle décoration de la salle fut généralement jugée de très bon



Madame Favart dans le rôle de Bastienne
(d'après un portrait de Van Loo)

goût, le rideau principalement attirait tous les regards : on y voyait représenté un phénix sur un bûcher avec cette devise : « Je renais... »

Mais l'engouement des premiers jours ne devait pas durer bien longtemps.

Dans un document daté de 1768, et adressé aux Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi (1) nous trouvons un exposé très clair des difficultés qu'eut à surmonter la Comédie Italienne pour se maintenir à Paris :

« L'instant de son rétablissement, en 1716, a été suivi pendant quelques temps du plus grand éclat; la nouveauté a toujours flatté, mais elle est souvent de peu de durée lorsqu'elle n'a pas un fond solide. A peine deux années s'étaient-elles écoulées, que cet éclat avait disparu et les acteurs italiens étaient sur le point de s'en retourner, si vous ne leur aviez permis de jouer des comédies françoises qui, entremêlées avec des pièces italiennes et des parodies, ont aidé à les faire subsister. Les représentations de ces dernières ont été suspendues pendant quelque temps à la sollicitation des acteurs de la Comédie Françoise, mais vous leur en avez accordé de nouveau la permission, afin de pouvoir conserver leur théâtre. »

A dire vrai, lorsque la vogue des « comédies del arte » fut épuisée, les Italiens avaient bien tenté de retenir le public en donnant des farces en français appartenant à l'ancien répertoire italien, mais ces comédies grossières semblèrent déplorablement désuètes et de mauvais ton au public raffiné d'alors et elles n'eurent aucun succès. C'est seulement après cet essai malheureux que les Comédiens Italiens essayèrent de représenter une sorte nouvelle d'ouvrages qui tenaient tout à la fois des comédies françaises et des farces italiennes, et dans lesquelles les caractères italiens pouvaient être utilisés.

La première œuvre de ce genre — une comédie en trois actes et en prose d'Autreau, intitulée « Le naufrage du port à l'Anglais ou Les nouvelles débarquées », — fut donnée le 25 avril 1718.

Dès lors défile une suite ininterrompue de pièces brillantes dûes principalement à Marivaux, Saint-Foix, Boissy, de Lisle, Fuselier, Panard, Moissy, Romagnesi, Delainville, Favart, Collé, Poinsinet...

En 1719 aux comédies françaises et aux comédies italiennes (on jouait les canevas dans cette langue régulièrement les mardis et les vendredis), les comédiens italiens avaient ajouté une autre sorte d'ouvrages encore, les parodies, dont la vogue fut immense et durable, puisque, en 1748, nous voyons Voltaire, à qui les auteurs malicieux s'en prenaient volontiers, adresser à la Reine une lettre pressante pour obtenir qu'une parodie de sa tragédie de « Sémiramis » que l'on répétait à l'Hôtel de Bourgogne ne fût pas représentée. Par la suite, les Italiens afin de varier encore davantage leurs spectacles, donnèrent aussi des pantomimes et des ballets.

(1) Archives Nationales.

Il va sans dire que, très vite, dans les comédies en français le couplet s'était glissé et bientôt les pièces mêlées d'ariettes prirent une place considérable dans le répertoire des Italiens.

***

Décidés à rester en France, en 1719 les comédiens passèrent entre eux, par devant notaire, un acte définitif de société (en 1716, lors de leur arrivée, déjà, ils avaient établi des conventions provisoires). Dans ce contrat était fixée la part de dépenses incombant à chaque comédien dans l'installation du théâtre de la rue Mauconseil. Cette part se montait à 8000 livres, il y avait alors douze sociétaires, car Ursule Astori et Pierre-François Biancolletti dit Dominique (qui faisait partie de la troupe depuis 1717), avaient été reçus à part entière. (Le nombre de parts par la suite fut porté à seize, puis à vingt).

Comme au Théâtre Français, chaque sociétaire qui se retirait était remboursé de sa part, et son remplaçant versait 8000 livres à la caisse de la Société.

En 1741, les comédiens italiens passèrent entre eux un nouveau traité et un autre encore en 1742.

Dans le premier de ces actes, il est convenu qu'une pension de 1000 livres sera accordée aux acteurs et actrices ayant quinze ans de service, on y définit aussi les droits des créanciers sur les parts de bénéfices revenant aux comédiens et le mode de paiement des dettes de la Société.

Dans l'autre, le règlement général des dettes est fixé d'une manière définitive.

***

En 1723, le duc d'Orléans étant mort, les comédiens italiens obtinrent sans difficulté le titre de : *Comédiens Ordinaires du Roi de la Troupe Italienne*.. Bien avant cette date du reste, ils en accomplissaient les fonctions et jouaient régulièrement devant la Cour. Le Régent, pour ce service, avait fait allouer à la troupe 400 livres pour chaque représentation.

***

Les comédiens italiens, jusqu'en 1760 ne quittèrent leur salle de l'Hôtel de Bourgogne que trois fois, (pour peu de temps du reste), en 1721, 1722, 1723, et voici pourquoi :

Durant les mois d'août et de septembre, la foire Saint-Laurent battait son plein et tout Paris se pressait dans les loges des forains. Voyant leur théâtre presque vide, les Italiens songèrent à faire une concurrence directe

aux danseurs de corde et aux faiseurs de tours, et dans ce but, ils ouvrirent un théâtre d'été au faubourg Saint-Laurent. Là, avec très peu de succès à vrai dire, ils représentèrent pendant quelques mois tous les ans des pièces françaises et italiennes, et même (durant une assez courte période), ils transformèrent leur salle et donnèrent des bals dont la vogue fut passagère. Toutes ces entreprises n'ayant donné aucun bénéfice, la société se décida en 1724 à fermer ce théâtre d'été.



En 1760 aussi, du reste, les comédiens italiens ne quittèrent la salle de la rue Mauconseil que pour moins d'une année. Cette fois c'était le mauvais état de leur théâtre qui les obligeait à émigrer.

Pendant qu'on procédait aux réparations de leur hôtel, les comédiens se transportèrent au boulevard du Temple, dans un local occupé précédemment par Antoine Fouré, peintre, et entrepreneur de spectacles forains. (1)

Le 10 mai, la comédie inaugura la série de ses représentations au Faubourg du temple par une pièce en trois actes et en vers de Boissy « Les talents à la mode » et par la charmante pièce de Favart « La soirée des boulevards » à laquelle, pour la circonstance, on avait ajouté quelques scènes nouvelles.

La nouveauté du lieu, ajoutée aux débuts d'un excellent artiste, Caillot, fit faire de brillantes recettes aux comédiens dont les affaires étaient alors très peu prospères. Leur insubordination, leur désordre, l'incapacité où ils se trouvaient de gérer convenablement leur entreprise avaient cette même année, décidé M.M. les Premiers Gentilshommes à charger M. de la Ferté de la surveillance permanente et de la direction générale de ce spectacle.

En vérité, M. de la Ferté venait à temps, car la Comédie Italienne, (si l'on

(1) Fouré avait fait jouer quelque temps auparavant dans cette salle une sorte de féerie à machines, de Servandoni, intitulée « La Descente d'Énée aux Enfers ».

en croit un passage de son journal), « était alors dans un délabrement si considérable qu'il était question de la renvoyer... »

Fort heureusement, bientôt, les bienfaits de la nouvelle organisation se firent sentir. L'année 1760 fut bonne, et un document conservé aux Archives Nationales, nous apprend que « l'Année suivante 1761, le fut encore davantage par l'accroissement des succès de M. Caillot, par l'acquisition que l'on fit de Mme La Ruette et de Mlle Collet et par la quantité de nouveautés que l'on donna, telles que « Les Trois Sultanes », « les Caquets », « Sancho-Pança », « Annette et Lubin », etc., qui toutes eurent une grande réussite.



Les acteurs italiens et français (car dès 1719 avec Marie-Thérèse de Lalande, des comédiens français avaient joué à l'Hôtel de Bourgogne), dont les noms méritent d'être retenus et qui illustrèrent alors la scène Italienne sont nombreux.

Parmi les Italiens, nous rencontrons peu de noms nouveaux. Généralement c'étaient des familles entières de comédiens, père, fils, fille ou neveux, qui montaient tour à tour sur les planches de ce théâtre.

Lorsqu'il fallut renforcer et renouveler la troupe de Riccobini, le premier acteur qui fut amené à faire ses débuts, en 1717, est justement le fils du fameux Dominique Biancollelli. L'année suivante, c'est Jean-Antoine Romagnesi, le fils de Gaétan Romagnesi, le neveu de Romagnesi de Belmont et le petit-fils de l'illustre Marc Antoine dit Cinthio (une des gloires de l'ancien Théâtre Italien) qui débute à son tour, sans succès il est vrai. Mais, quelques années plus tard, le jeune Antoine devait prendre sa revanche brillamment sous le nom de Lelio.

Antoine Romagnesi a laissé au Théâtre Italien le souvenir d'une existence romanesque mais honnête. Il fut moins renommé comme acteur que comme auteur. Pendant vingt ans, il a fait représenter un grand nombre d'ouvrages, entre autres une tragi-comédie « Samson » qui se maintint au répertoire jusqu'à la Révolution.

En 1726, débute Riccobini fils, puis voici encore Vincent-Jean Visentini (1732) fils du célèbre Thomassin. Mlle Biancollelli (1738) autre enfant de l'Arlequin Dominique, Antoine Constantini (1739) fils naturel de Jean-Baptiste Constantini dit Octave. (Excellent acrobate mais médiocre acteur, il eut peu de vogue dans ses rôles d'Arlequin et ne put réussir à remplacer Thomassin mort cette même année).

Notons enfin en 1739 un nom nouveau · celui d'Alexandre-Louis Ciavarelli, agréable Scapin.

Ici, il faut nous arrêter longuement pour parler du plus célèbre des

comédiens italiens de ce temps : Charles-Antoine Bertinazzi dit Carlin. Cet acteur qui passait pour un des meilleurs artistes d'Italie fut appelé par la troupe en 1741.

Il parut la première fois devant le public parisien le 10 avril et ce fut un triomphe. Carlin fit partie de la troupe italienne jusqu'à sa mort, en 1783 ;



lui seul dans les rôles d'Arlequin réussit à faire oublier et Dominique et Thomassin.

Son jeu et sa danse étaient également parfaits ; Carlin possédait surtout un esprit d'à-propos merveilleux ; jouant presque toujours dans les pièces à canevas, il faisait preuve d'une imagination extraordinaire, et nul mieux que lui n'était capable d'avoir de ces trouvailles inattendues qui mettent une salle en joie.

A ce sujet, Brazier rapporte une anecdote typique.

« Un beau jour d'été, où la chaleur était étouffante, Carlin devait jouer dans deux pièces. Au moment de lever le rideau, l'acteur Camerani, le semainier perpétuel, vint dire à Carlin, « Mon ami, est-ce que nous allons jouer, il n'y a qu'une personne dans la salle ? » Carlin se mit à rire et dit :

— « Pourquoi pas ?... » En ce temps là on montrait un grand respect pour le public

« La toile se lève donc, Carlin parait, tire son sabre de bois, fait le tour du théâtre, enfin, après mille singeries qui faisaient rire aux éclats un gros monsieur qui était dans un coin de l'orchestre, il avança sur la rampe et l'interpella ainsi :

— « Monsieur Tout-seul, nous sommes désolés, mes camarades et moi d'être obligés de jouer par le temps qu'il fait devant une seule personne... Cependant, si vous l'exigez, nous jouerons ». Le gros provincial le regarda béant ; Carlin faisait toujours ses lazzis, et l'appelait toujours M. Tout-seul. Le spectateur entra en conversation avec l'acteur, et lui dit qu'il n'était venu que pour le voir jouer. Carlin se résigna, et commença son rôle. Voilà que tout à coup, en dehors, le ciel se couvre, les éclairs brillent, le tonnerre gronde et la pluie menace de tomber par torrents.

« En moins d'une heure, la salle se remplit si bien, qu'à la fin de la seconde pièce, il y avait 900 livres de recettes. Quand le spectacle fut près de finir, Carlin s'avança de nouveau sur la rampe, comme ayant l'air de chercher quelqu'un, et se mit à dire tout haut :

— « Monsieur Tout-seul, êtes vous encore là ? » Le provincial se lève et répond :

— « Oui, Monsieur Carlin, et vous m'avez fait bien rire...

— « Monsieur Tout-seul, je viens vous remercier de nous avoir obligés à jouer, car si vous eussiez repris votre argent, on aurait fermé la salle, et nous n'eussions point fait 900 francs de recettes. Merci donc, Monsieur Tout-seul...

— « Enchanté, Monsieur Carlin », répondit le provincial en enjambant par-dessus la banquette pour s'en aller et tous les spectateurs de rire à se tenir les côtes. »

Cela n'est-il pas charmant ?...

Mais Carlin avait plusieurs cordes à son arc. A diverses reprises, il représenta dans des petites pièces, à visage découvert et même parfois, il quittait le genre bouffon et savait fort bien alors émouvoir.

En 1783, dans « Le bon ménage » de Florian (l'une de ses dernières créations) il fut si pathétique malgré son masque d'Arlequin, qu'il fit pleurer les spectateurs...

Citons encore, parmi les acteurs italiens qui débutèrent avant 1760 : Antoine-Etienne Balletti, neveu de Louis Riccobini (1742) ; les quatre Véronèse, Charles-Antoine (1744), ses deux filles Camille et Coraline (remarquables artistes l'une et l'autre), et son fils, Pierre-Antoine dit le Docteur (1754).

En 1750, la célébrité dont jouissait en Italie Antoine Matuzzi dit Collalto, engagea les comédiens à le faire venir à Paris. Il débuta le 20

septembre et fut accueilli par le parterre avec faveur. Collalto est surtout connu comme auteur; une de ses pièces, entre autres, « Les trois jumeaux Vénitiens » eut une vogue extraordinaire et cet ouvrage, quoiqu'en langue italienne, attira longtemps la foule à l'hôtel de Bourgogne.

Signalons encore en 1759 les débuts de François-Antoine Zanuzzi, en 1760 ceux de Savi et de sa femme, et enfin ceux de Mlle Piccineli, en 1761.

***

Les acteurs français de talent ne furent pas moins nombreux à l'hôtel de Bourgogne à cette époque que les italiens : c'est Dehesse, c'est Marie-Jeanne Riccobini (Marie-Jeanne de Heurles, de Laborras de Mézière) artiste charmante et surtout femme de lettres intelligente. (Mme Riccobini composa un grand nombre de romans agréables.) (1)

C'est encore Rochard, Mlle Catinon, Champville (le frère de Préville), Lejeune, Mlle Collet, l'exquise Marie-Thérèse Laruette, et ces deux incomparables comédiens : Mme Favart et Joseph Caillot.

Il n'est pas la peine ici de retracer la vie de Marie-Justine Benoite Cabaret du Ronceray dite Mlle Chantilly, épouse de Charles-Simon Favart; les persécutions que lui fit subir le maréchal de Saxe et ses amours avec l'abbé de Voisenon sont des faits trop connus. Au Théâtre Italien où elle avait succèdé à Flaminia dans les emplois d'amoureuse, de soubrette et de paysanne, elle se montra durant près de vingt ans (1752 à 1771), habile, consciencieuse et passionnée pour son art. Pourtant il serait inexact de croire que Mme Favart ait été jugée avec un même enthousiasme par tous les critiques du temps. Collé dans son journal, s'écrie en parlant d'elle : « Cette petite impure qui n'a pour tout talent que d'être une médiocre danseuse ». Et Bachaumont est du même avis. « En général dit-il, elle est médiocre, elle à la voix aigre, manque de noblesse, et substitue la finesse à la naïveté, les grimaces à l'enjouement, enfin l'art à la nature ».

Pourtant que de succès à l'actif de Mme Favart surtout dans les charmants ouvrages de son mari !

Joseph Caillot avait débuté comme violon parmi les musiciens des petits appartements du Roi; ensuite il avait joué la comédie en province, lorsqu'un ordre de début en 1760 le fit venir à Paris et jouer à la Comédie Italienne. Le succès de ce comédien parfait, de ce chanteur savant, dont la voix chaude et prenante se modulait sur tous les tons, fut immédiat et éclatant.

A ses belles qualités d'artiste, Caillot joignait tous les charmes d'un

(1) Deux surtout, « La marquise de Cressy » et « Ernestine », parurent attrayants à plusieurs générations.

homme du monde, affable, poli, s'exprimant avec aisance, il était très recherché dans les meilleures sociétés.

Caillot quitta le théâtre relativement d'assez bonne heure, en 1772. Sur cette retraite, M. Emile Campardon (dont l'ouvrage sur les comédiens italiens nous a été très utile pour ces notices), donne le détail suivant : *on prétend qu'une fausse note lui ayant échappé un jour qu'il était en scène, quelqu'un s'avisa de le siffler, et que cette mortification le décida à abandonner la Comédie italienne.*

La Révolution ruina Caillot ; il vivait alors près de Saint-Germain dans un petit castel « le Belloi », don vraiment princier du comte d'Artois.

En 1800, l'Institut admit cet acteur célèbre au nombre de ses correspondants, pour la classe des Beaux-Arts.

Avant de clore ce paragraphe, notons en passant que Mlle Clairon avait débuté à la Comédie Italienne en 1736.

LA COMÉDIE ITALIENNE de 1762 à 1793.

Cette période brillante de l'histoire du Théâtre Italien comprend plusieurs phases distinctes. Nous verrons durant ces trente années tour à tour les comédiens abandonner puis reprendre les comédies en français ; nous les verrons aussi, en 1780, renoncer définitivement au genre italien devenu par trop désuet.

C'est M. de la Ferté qui, pour sauver le Théâtre Italien endetté de près de 400.000 livres, parvint à faire réunir l'Opéra-Comique à la Comédie Italienne.

« En 1762 » nous rappelle l'intendant des menus dans une lettre à M.M. les Premiers Gentilshommes de la Chambre « j'eus l'honneur de proposer à M. le duc d'Aumont le projet d'affermer le bail de l'Opéra-Comique alors établi aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Mon idée fut adoptée, et, par les arrangements pris avec le sieur Monet & Compagnie, qui étoient entrepreneurs de ce spectacle, le traité fut conclu avec les sieurs Rebel et Francœur, directeurs de l'Académie de Musique. »

Et de la Ferté ajoute dans ses mémoires : « Ce ne fut qu'au commencement de 1762 (février) que cette affaire presque désespérée par toutes les intrigues s'est terminée. Les comédiens italiens remboursèrent en conséquence 54.000 livres aux anciens entrepreneurs de l'Opéra-Comique et se chargèrent du prix du bail fait avec l'Opéra. Ils assurèrent en outre une pension viagère de 8000 livres, au sieur Corbi, dont la moitié réversible à sa femme ».

La société se composait alors, outre Corbi, de Moete (qui eut également 2000 livres de pension) de Dehesse, du Président Chaperon et de Favart.

En même temps, M. M. les Premiers Gentilshommes reçurent à la Comédie Italienne les principaux sujets de l'Opéra-Comique, M[lles] Nessel et Deschamps Nicolas Médard Audinot — excellent interprète des rôles dits « à tablier »; — Jean-Louis Laruette (mari de la charmante M[lle] Vilette) — Laruette était célèbre pour la manière supérieurement bouffonne dont il composait les rôles de baillis ridicules — et le fameux Clairval le roi des jeunes premiers, comédien, aussi célèbre par ses bonnes fortunes que par ses succès au théâtre. « Des dames de la plus haute noblesse, rapporte un de ses biographes, recherchèrent son affection, et l'une d'elles se compromit avec lui à tel point que le mari indigné dut solliciter un ordre du Roi pour la faire emprisonner dans un couvent. C'est à propos de cette personne que Clairval dit un jour à son camarade Caillot : — Je suis bien embarrassé; monsieur me menace de cent coups de bâton si je continue à aller voir sa femme, et madame m'en offre deux cents si j'interromps mes visites. Que faire ?

— « Obéir à la femme, répondit Caillot; il y a cent pour cent à gagner ».

Au mois d'octobre 1761, les comédiens italiens avaient repris possession de l'hôtel de Bourgogne et c'est dans ce local, admirablement restauré du reste, que, quelques mois plus tard, exactement le 3 février 1762, devant une salle entièrement louée depuis plusieurs jours, ils donnèrent le premier spectacle d'opéra-comique avec « Blaise le savetier » de Sedaine et Philidor et « On ne s'avise jamais de tout » de Sedaine et Monsigny.

La recette de février et mars monta à 131.523 liv., ce qui était sans exemple.

L'année suivante, le succès fut encore plus considérable; l'incendie de l'Opéra fit que tout Paris abonda chez les Italiens. Mais, par contre, à partir de 1764 (lorsque l'Opéra eut repris ses spectacles aux Tuileries et le premier élan de curiosité calmé), les recettes allèrent sans cesse en décroissant. Enfin, en 1768, comme les frais étaient écrasants et le chiffre de la recette encore plus faible que durant les exercices précédents, les comédiens attribuant cet état de choses aux comédies françaises, généralement délaissées par la foule, en « sollicitèrent l'extinction ». Effectivement, ce genre était depuis longtemps négligé et mal joué. Aussi, à la clôture de Pâques 1769, l'ordre de retraite des acteurs jouant dans les comédies françaises fut donné par M.M. les Premiers gentilshommes de la Chambre.

Pendant dix ans, la comédie resta fidèle, et aux pièces italiennes, et aux spectacles d'opéra-comique.

Le genre Italien avait de 1762 à 1764 connu une vogue nouvelle, grâce aux canevas de Goldoni, auteur dramatique fameux au delà des Alpes.

Il était venu à Paris à l'instigation du Comédien Zanuzzi et, pendant deux ans, il travailla assidûment pour l'hôtel de Bourgogne. Plusieurs des

pièces qu'il avait fait représenter alors étaient demeurés au répertoire et plaisaient encore aux Parisiens (1).

Plus tard vers 1769 Antoine Mattiuci dit Collalto, un autre excellent écrivain Vénitien (et un bon acteur aussi), à son tour alimenta la scène italienne de productions originales et spirituelles. Sa comédie « Les Trois Jumeaux Vénitiens » (1773) écrite en langue italienne réalisa pendant longtemps de brillantes recettes.

Quant aux spectacles d'opéra-comique, leur fortune fut constante, grâce à Anseaume, Favart, Marmontel, Sedaine, Poinsinet pour les paroles; à Dumi, Philidor, Monsigny, Grétry, pour la musique.

Un certain nombre de comédiens remarquables, débutèrent à la Comédie Italienne de 1762 à 1793.

Parmi les artistes lyriques Mlle Beaupré (1763), Trial (1764), qui devait attacher son nom à l'emploi des paysans grotesques et des valets imbéciles où il excellait, et Mme Trial (1765), actrice maniérée mais charmante, Mlle Billioni, le danseur Pitrot (1764), dont les ballets héroïques « firent four » (suivant une expression que l'on employait déjà dans ce temps), Rosière (1765), Nainville (1769), Mlle Menard (1770), Julien (1772), Suin et Narbonne (1773), Sophie Dufayel (1774), Michu (1775), acteur séduisant, rival de Clairval pour l'élégance et le charme. Michu fut le professeur de Marie-Antoinette, lorsqu'en 1780 la reine voulut se divertir à jouer l'opéra-comique; Philippe Thomas Menier (1776), Dorsonville et sa femme (1777), Mme Gontier (1778), excellente duègne, Raymond (1779), Mlle Verteuil (1779) et enfin et surtout Louise-Rosalie Dugazon. (2)

Elle avait débuté au Théâtre Italien à l'âge de 8 ans mais, c'est seulement quinze ans plus tard, en jouant son premier rôle dans « Sylvain » de Grétry, qu'elle se révéla comme une artiste supérieure, dès lors et, pendant toute sa carrière théâtrale, Mme Dugazon fut l'idole du public.

Voilà ce que dit à son sujet Laharpe, critique en général peu prodigue d'éloges :

« Ceci n'est pas de l'engouement, c'est de la justice, rien n'est si enchanteur « que le talent de cette actrice, et l'idée de la perfection ne peut aller plus loin. »

« Un jour, en 1792 (ce fut une des dernières fois que l'infortunée Marie-Antoinette alla au spectacle) Mme Dugazon remplissait le rôle de Lisette

(1) Les canevas et les pièces que Goldoni fit représenter à Paris en 1763 et 1764 sont extraordinairement nombreux. En 1763 : L'Amour Paternel, les Amours d'Arlequin et de Camille, Arlequin cru mort, Arlequin valet de deux maîtres, La bonne fille, Les deux Frères Rivaux, L'Éventail, La famille en discorde, La Jalousie d'Arlequin. En 1764 : Arlequin dûpe vengé, Camille Aubergiste, Les rendez-vous nocturnes. On sait que Goldoni revint en France à la fin de sa vie et qu'il est mort à Paris, rue St Sauveur N° 1, le 6 Février 1793, dans le dénuement le plus complet.

(2) Cette actrice dont le vrai nom est Lefevbre (s'était mariée en 1776 avec Jean Gourgaud dit Dugazon, comédien du Roi de la troupe française).

dans « Les Événements Imprévus ». Dans un duo du second acte se trouvent ces deux vers :

J'aime mon maître tendrement ;
Ah, combien j'aime ma maîtresse !...

Mme Dugazon, tournant visiblement les yeux vers la reine chanta ces paroles avec une expression qui ne laissait aucun doute sur le sens qu'elle



VUE des BOULEVARDS prise du THÉATRE ITALIEN jusqu'à leur extrémité Occidentale

leur donnait. Des cris : « la prison ! » se firent entendre. Sans s'effrayer, l'actrice chanta une seconde fois les deux vers en les adressant à la reine d'une manière encore plus marquée ».

Dans le genre italien, notons Mlle Bacelli (1766) et sa fille Mlle Zanieri Bianchi dite Argentine (1766) qui avait succédé, en 1768, à Camille Véronèse dans l'emploi des soubrettes, Mlle Colombe (1766) aussi célèbre par son existence déréglée et aventureuse que par son talent de comédienne, Camérani (1769) — acteur flasque et banal mais administrateur probe et actif, fut pendant

40 ans semainier de la Comédie-Italienne. Actif probe mais un peu naïf (1) il a laissé aussi le renom d'un gastronome fameux. — Excessivement gros, très gourmand, Camerani est mort d'une indigestion de pâté de foie qu'au beau milieu d'un nuit il avait entamé tout seul... Ange-Marie-Gaspard Vestris (1769), Thomassin (1775), Corali (1775) qui devait, à la mort de Charles-Antoine-Bertinazzi, en 1783 être mis en possession de l'emploi d'Arlequin, et enfin Mlle Colombe la jeune (1776), actrice talentueuse et spirituelle. Mlle Colombe, comme sa sœur, eut une existence très scandaleuse, c'est à elle que fut appliqué pour la première fois le mot de « cocotte » avec le sens peu favorable qu'il a encore de nos jours.

Nous arrivons à présent à un tournant décisif dans l'histoire du Théâtre Italien. En 1779, comme il était fortement question dans les milieux littéraires de l'établissement d'un second théâtre français, les Italiens, craignant une concurrence remirent immédiatement à leur répertoire les pièces françaises. La même année, ils passèrent avec l'Opéra un nouveau bail de trente ans pour le privilège de l'Opéra-Comique.

1780 vit enfin la disparition absolue du genre italien que le public avait totalement délaissé. A la rentrée de Pâques 1780, l'ancienne troupe italienne fut déclarée supprimée et anéantie par un arrêt du Conseil d'État, et le même arrêt ordonna la formation d'une nouvelle troupe, comprenant seulement les comédiens français de l'ancienne société.

Enfin en 1783 la Comédie Italienne (qui n'était plus Italienne que de nom), quittait l'hôtel de Bourgogne pour aller s'installer dans une salle construite par l'architecte Heurtier dans les jardins de l'hôtel de Choiseul. Le bâtiment nouveau se trouvait situé sur le boulevard de la chaussée d'Antin. Ce boulevard, depuis lors, fut appelé « des Italiens », et les rues nouvelles qui longeaient le Théâtre reçurent les noms de Marivaux et de Favart.

Le nouveau théâtre désigné généralement sous le nom de salle Favart, était assez peu esthétique et très inconfortable si l'on en croit ce passage des correspondances de l'auteur de « Warwick ».

« Il n'y a en architecture qu'un certain nombre de belles proportions : il faut les adopter ou rester dans la barbarie. Les gens de l'art disent que c'est ce dernier parti qu'a pris l'architecte de la Comédie Italienne. Son frontispice est formé de colonnes colossales dont la base est écrasée, et qui pourtant placées de manière à n'être vues que de près, sont d'un effet nécessairement désagréable. Il a imaginé de faire régner au troisième étage de son bâtiment un balcon de pierre en saillie qui est la chose la plus ridicule. Il a conservé dans l'intérieur l'ancienne forme oblongue quoiqu'il soit bien reconnu que la forme de l'hémicycle qui règne à la Comédie Française et à l'Opéra de

(1) C'est lui qui un jour, tracassé par les auteurs dramatiques ligués pour obtenir une augmentation de droit, s'écria avec le plus grand sérieux : — « Tant qu'il y aura des auteurs, notre théâtre ne pourra pas aller... »

la Porte-St-Martin, est la seul agréable à l'œil et favorable pour placer les spectateurs de manière qu'ils voient tous également...

« Beaucoup de petites loges incommodes et payées fort cher, beaucoup de boutiques que l'on puisse louer, voilà ce qui occupe principalement les architectes ».

En 1793, la Salle Favart changea son nom et prit le titre de « Théâtre de l'Opéra-Comique National. »

Durant ces dernières années de l'existence de la Comédie Italienne, le répertoire d'opéra-comique fut principalement fourni pour les livrets par Desforges, Monvel, Marsollier et pour la musique par Méhul, Delayrac, Dezaides et Lebreton, mais deux autres genres d'ouvrages, les drames dûs principalement à Desforges et à Mercier, et les vaudevilles où excellaient Piis, Barré, Desfontaines, Radet et Beaunoir, remportèrent alors des succès retentissants.

Il convient de mentionner encore parmi les auteurs qui brillèrent au Théâtre Italien, Florian, dont les arlequinades n'étaient pas sans mérite (1).

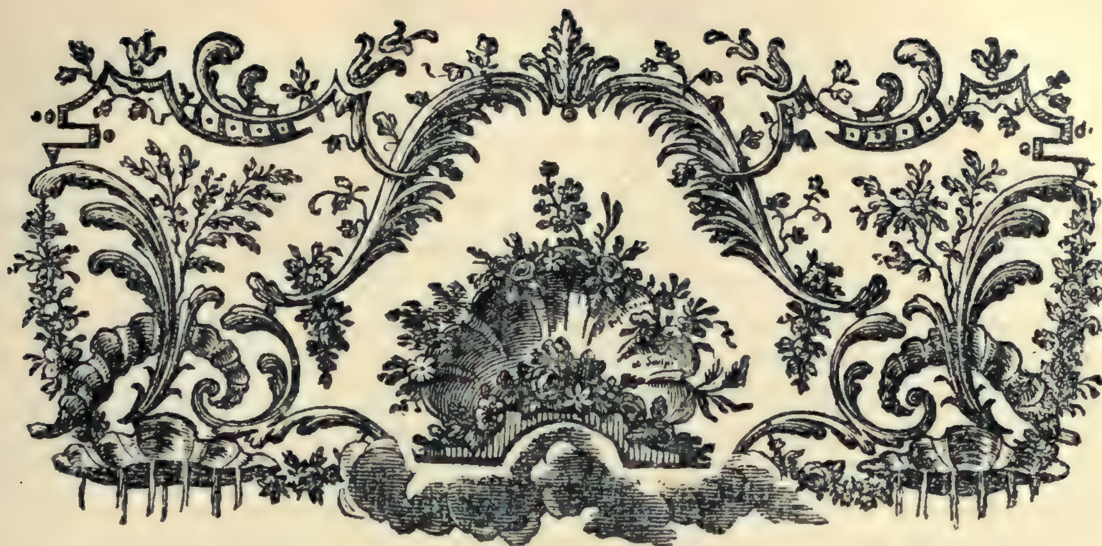
Voici les noms de quelques comédiens applaudis de ce temps : Mlle Pitrot de Lancy, Mlle Carline, Mlle Lescot, Mme Raymond, Mlle Burette (1782) (2). Granger, Mme Saint-Aubin...

Le fameux Volange qui faisait les délices de la foire débuta aussi à la Comédie Italienne en 1780. « Tout Paris, nous conte un de ses biographes, voulut entendre sur un véritable théâtre l'acteur acclamé sur les trétaux forains. Les billets de parterre se vendirent jusqu'à 8 livres, et on raconte qu'un peintre de portraits, dont les tableaux se payaient quatre louis, consentit à peindre pour rien la personne qui voudrait bien lui cèder son billet. Aux abords du théâtre une foule énorme se pressait ; la garde préposée aux guichets d'entrée fut forcée, et deux escouades du guet postées aux extrémités de la rue, durent, par crainte d'accidents, arrêter les voitures et prier les personnes qui étaient dedans de descendre et de se frayer à pied un chemin à leurs risques et périls ».

Si ces détails sont vrais, Volange était incontestablement un acteur précieux pour assurer une recette...

(1) « Les deux ballets », « Le bon ménage », « Le bon père » sont trois petits drames fort curieux où les personnages italiens jouent des rôles vertueux et pathétiques tout à fait inattendus.

(2) Elle devait avoir une fin tragique. Arrêtée à cause de sa liaison avec le baron de Batz, convaincue de trahison, elle fut condamnée à mort par le tribunal Révolutionnaire et guillotinée le 29 prairial an II.



L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Il existe un si grand nombre de documents se rapportant à l'Académie Royale de Musique au XVIIIe siècle, qu'il est difficile de faire un choix.

Une administration compliquée, des directeurs incapables ou impuissants sombrant les uns après les autres au bout de quelques mois d'efforts et de gachis; des acteurs exigeants et indisciplinés des actrices aux mœurs légères se complaisant dans des rivalités scandaleuses d'alcove et de coulisse, voilà tracée en quelques mots l'histoire de l'Opéra au XVIIIe siècle.

Nous sommes loin des glorieuses années où le marmiton Lulli devenu M. de Lulli surintendant de la Musique de sa Majesté, présidait aux destinées de l'Académie Royale de Musique...

***

Les débuts de l'Opéra en France sont trop connus pour que nous nous étendions longuement sur ce sujet. Du reste la notice des frères Parfaict relative à ce spectacle est très exacte et nous n'aurons que peu de choses à y ajouter :

Académie Royale de Musique.

« *Lorsque le Cardinal Mazarin appela en France les Comédiens Italiens, il y fit aussi venir des acteurs chantants, pour donner des pièces purement en*

musique. A force de dépenses et de soins il fit représenter au Petit-Bourbon en 1645 « *La Finta Pazza* ». *En* 1647 *parut sur le même théâtre* « *Orphée et Eurydice*» ; *enfin aux noces de Louis XIV, on donna* « *Ercole Amante* ». *Malgré la magnificence de ces spectacles, l'exécution italienne ne plaisait point aux courtisans, mais les voix et les airs détachés attiraient leurs louanges. Perrin, successseur de Voiture dans la charge d'introducteur des Ambassadeurs auprès de Gaston duc d'Orléans, persuadé par une longue expérience, et contre l'opinion de ce temps-là, que les paroles françaises étaient aussi susceptibles des mêmes mouvements et des mêmes ornements que les paroles italiennes, composa une pastorale qu'il fit mettre en musique par Cambert, Intendant de la musique de la Reine-mère. Cette pièce qui fut chantée d'abord à Issy en* 1659 *chez M. de la Haye, mais sans machines et sans danses, fut si universellement applaudie, que le Roi eut la curiosité de la voir. On la représenta à Vincennes, et le Cardinal Mazarin n'épargna ni louanges ni promesses pour encourager les entrepreneurs : de sorte que ces derniers composèrent une pièce intitulée* « *Ariadne* » *dont on fit plusieurs répétitions, mais la mort du cardinal empêcha qu'elle ne fut jouée, et suspendit pour un temps le progrès des opéras, (car c'est ainsi que l'on appela ces pièces dramatiques en musique). Enfin en* 1669, *Perrin ayant obtenu des lettres patentes pour l'établissement d'un théâtre public des opéras en langue française, sous le titre d'Académie Royale de Musique, s'associa avec Cambert pour composer sur ses paroles, et pour les machines avec le marquis de Sourdeac, et fit représenter à Paris, sur le Théâtre de l'Hôtel de Guénégaud, l'opéra de* « *Pomone* » *au mois de mars* 1671 ; *au bout de huit mois que cette pièce se soutint, le marquis de Sourdeac, sous prétexte des avances qu'il avait faites, s'empara du Théâtre et de la recette des derniers, et pour se passer de Perrin, eut recours à Gilbert, qui composa une nouvelle pastorale intitulée* « *Les Peines & les Plaisirs de l'Amour* », *représentée à Guénégaud en* 1672. *Ce fut en la même année que le Roi, pour faire fleurir la musique dans son royaume, fit choix de M. de Lulli, surintendant de sa musique, pour régir l'Académie de Paris, ainsi que les autres qui s'établiraient dans son royaume, et lui en fit expédier des Lettres de privilège... M. de Lulli plaça d'abord son théâtre au Jeu de Paume de Bel-Air, où il donna au public, en* 1672, *la pastorale des* « *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* » *dont les paroles étaient en partie de M. Quinault ; cet opéra et ceux qui le suivirent jusques à* « *Achille* », *sont pour la musique de M. de Lulli et pour les paroles de M. Quinault, hors* « *Psyché* » *et* « *Bellerophon* » *qui sont de Thomas Corneille. En* 1674, *la salle du Palais-Royal que la troupe de Molière avait laissé vide pour s'établir à l'hôtel Guénégaud, fut donnée par le Roi à l'Académie de Musique, qui, depuis ce temps, y a toujours continué ses représentations.*

***

C'est exactement après les représentations de « Cadmus » que Lulli, abandonnant le théâtre peu solide qu'il avait fait élever en 1672 au Jeu de Paume du Bel-Air rue de Vaugirard, transporta son spectacle dans la salle spacieuse et splendide du Palais-Royal. Le premier opéra représenté dans ce nouveau local fut « Alceste »; ensuite on reprit « Cadmus » où parut pour la première fois Pécourt qui devint l'étoile des danseurs.

Le bâtiment que l'Académie Royale de Musique allait occuper pendant près de cent ans (1674-1763), avait été construit en 1637 par l'architecte Lemercier, à l'aile droite du Palais-Cardinal, sur la rue Saint-Honoré (à peu près sur l'emplacement de la cour des Fontaines). C'était là que Richelieu avait fait représenter « Mirame », c'était là aussi que Molière avait prononcé son dernier « juro ».

La scène, lorsque Lulli prit possession de ce théâtre, s'élevait à l'un des bouts de la salle, le reste était occupé par vingt-sept degrés de pierre montant en pente douce et terminés par une sorte de portique à trois larges arcades. Deux rangs de loges que Molière avait fait bâtir, (à la place où se trouvaient autrefois deux balcons dorés), venaient finir tout près du plateau. Pour protéger les comédiens contre la mauvaise humeur possible du public, une solide grille à pointes de fer se dressait devant la scène.

Le Florentin, habile homme de théâtre, fit transformer complètement la salle du Palais-Royal. Lulli, nous apprend M. Royer dans son livre consacré à l'Opéra, « disposa son nouveau domicile en trois étages, dont le premier communiquait avec la salle par un balcon qui servait à passer sur l'avant-scène, où se trouvaient des banquettes pour le public. Ces places étaient les plus chères. Le troisième étage s'enrichit d'une vaste galerie avec un promenoir circulaire où se réfugiaient les pages, les laquais et les demoiselles suspectes ».

Cette enceinte immense pouvait contenir trois mille spectateurs.

Voyons maintenant, pour terminer, quelles furent les étoiles lyriques et les danseuses qui illustrèrent la scène de l'Opéra jusqu'au début du XVIII[e] siècle.

L'abbé Perrin et Cambert lorsqu'ils organisèrent leur entreprise, recrutèrent des sujets chantants dans les maîtrises des églises. Quinze mille enfants de chœurs étaient entretenus par les collégiales dans ces maîtrises et souvent d'excellents musiciens se formaient ainsi.

Les directeurs de l'Opéra qui vinrent ensuite firent comme eux.

Jusqu'à la Révolution, ce sera parmi les chantres d'églises que les directeurs de théâtre iront chercher la plus grande partie de leurs artistes lyriques. C'est du reste par lettre de cachet (tout comme pour envoyer ses sujets à la Bastille), que le Roi ordonnait aux meilleurs élèves des maîtrises de débuter à l'Opéra !..

La troupe de Perrin se composait seulement de cinq acteurs : « les

sieurs Beaumavielle et Rossignol, bassetailles ; Clédière et Tholet, hauts-contre, et Miracle, taille » (1), de quatre actrices dont la plus fameuse était Mlle de Castilly, de quinze choristes et de treize symphonistes. Mlle Brigogne débuta après le départ de Perrin avec beaucoup de succès.

Lulli qui avait conservé en partie la troupe de ses prédécesseurs, alla



Divertissements.
Musique de Lulli. 1685.



Ballet de Quinault,
musique de Lulli.

chercher souvent au cabaret ou à l'office des artistes nouveaux et ce, bien que les lettres patentes du Roi, lui accordant le privilège de l'Académie de Musique, déclarassent expressément que : « les gentilshommes et demoiselles pourront chanter au dit Opéra, sans que pour ce ils dérogent au titre de noblesse ni à leurs privilèges, charges, droits, immunités, etc. »

Plusieurs des artistes embauché par le Florentin pour représenter des héros, des dieux et des déesses, étaient des gens très vulgaires, sans éducation aucune, et souvent des ivrognes fieffés. Mais ce diable de petit homme accomplissait des tours de force extraordinaires et menait gaillardement tout

(1) Recueil des Opéras. Tome 1er (1703).

ensemble la composition de ses ouvrages, son service de courtisan, la direction de son théâtre, et aussi l'éducation difficile de ses artistes improvisés. Dès 1672, dans ce but, il avait établi à l'Opéra une école de chant et de déclamation qu'il dirigeait.

Dumesnil, avait été cuisinier de M. de Foucault avant d'être ténor, et M[lle] Desmatin une des artistes les plus fêtées de l'Opéra (elle fut d'ailleurs plus célèbre par sa beauté que par son talent), n'était que laveuse de vaisselle au « Plat d'Etain » rue St-Denis, lorsqu'on eut l'idée de lui enseigner le chant et de la faire débuter au Palais-Royal.

Parmi les chanteurs qui brillèrent à cette époque, citons Nouveau, Laforêt, Gaye et Boutelon.

L'étoile féminine de la troupe de Lulli fut Marthe le Rochois; elle était petite de taille et très noire de peau, mais son charme était extrême.

M[lle] le Rochois (pour qui Lulli avait une prédilection marquée), a laissé le souvenir tout à la fois d'une tragédienne accomplie et d'une cantatrice savante. Pendant dix-huit ans (1680-1698), elle demeura à l'Académie Royale de Musique et ne connut pas de rivale.

Lorsque Marthe le Rochois se retira du théâtre, elle ouvrit rue St-Honoré une école de chant et de déclamation, où, presque jusqu'à sa mort, qui survint en 1728, elle forma plusieurs sujets remarquables pour la scène.

Notons encore parmi les élèves de Lulli, M[lles] Verdier, Louison et Fanchon Moreau, M[lles] Bluquettes, La Garde, Saint-Christophe, Sainte-Colombe, Aubry, Boni, et Baucreux.

Presque aussitôt après la mort de Lulli, survenue en 1687, deux artistes remarquables à des titres différents, se firent applaudir sur la scène du Palais-Royal : Thévenard et M[lle] de Maupin.

Thévenard qui durant quarante années fut attaché à l'Académie de Musique ne connut pas Lulli (quoiqu'en dise le Larousse qui le donne pour un de ses élèves); il débuta trois ans après la mort du célèbre compositeur, en 1680.

Thévenard s'adonnait à la boisson (sous prétexte de renforcer sa voix), au point d'être parfois totalement ivre au moment d'entrer en scène. Il était aussi singulièrement prétentieux. C'est lui qui un jour à l'Ambassadeur d'Angleterre, lequel pensant le flatter lui disait, « Mon souverain a un vif désir de vous voir et de vous entendre », répondit avec le plus grand sérieux : « Monsieur, je le représente, lui et ses semblables, trois fois par semaine à l'Académie Royale de Musique !... »

Pourtant malgré bien des défauts, cet artiste fut longtemps le chanteur en vogue de l'Opéra.

Lecerf de Vieville parle en ces termes de Thévenard dans ses mémoires :

« C'est à lui que l'on doit la manière naturelle et coulante de débiter le récitatif sans le faire languir en appuyant sur les tons pour faire valoir sa voix. Je citerai par exemple le récitatif de Phinée dans l'opéra de « Persée » :

Que le ciel pour Persée est fécond en miracles!..

Thévenard était un tiers de temps de moins que Beaumavielle à chanter ce beau récitatif, parce qu'il faisait plus d'attention à la déclamation, suivie et coulante, que demande le récitatif qu'au soin de faire valoir sa voix par des sons nourris et emphatiques, ainsi qu'il était d'usage parmi nos anciens acteurs ».

Comme l'on voit, au XVIIe siècle, on louait un artiste lyrique de mettre moins de temps qu'un autre à débiter sa partie...

Mlle de Maupin, dont le goût pour l'exercice des armes et l'habitude fréquente où elle était de s'habiller en homme a donné lieu à tant d'anecdotes (vraies ou fausses), ne parut sur la scène de l'Opéra qu'en 1690, elle y représenta avec succès jusqu'en 1705. Les frères Parfaict (dans le Dictionnaire des Théâtres Parisiens), ont publié un curieux mémoire sur cette vaillante amazone. Nous en détachons ce passage :

« Mlle Maupin n'était pas d'une grande taille, mais elle était très jolie ; elle avait les cheveux chatains tirant sur le blond et fort beaux, de grands yeux bleus, le nez aquilin, la bouche belle, la peau très-blanche, et la gorge parfaite ».

« On rapporte qu'elle ne savait point de musique, mais qu'elle réparait ce défaut par une mémoire prodigieuse ».

Auprès du fameux Pécourt, plusieurs danseurs se firent remarquer vers la fin du siècle : L'Étang lequel se révéla en 1676, Beauchamps qui fut maître de ballet au temps de Lulli ; enfin Balon et Blondy (1691).

La première femme qui dansa sur une scène à Paris, fut Mlle Lafontaine, dans le ballet du « Triomphe de l'Amour » en 1681. Jusqu'alors, les rôles de femmes avaient été tenus par des hommes enjuponnés et masqués.

Mlle Subligny, vint plus tard et sut aussi se faire remarquer et applaudir.

LES DIRECTEURS DE L'OPÉRA AU XVIIIe SIÈCLE.

L'organisation de l'Académie Royale de Musique était totalement différente de celle des autres théâtres privilégiés.

Les acteurs de l'Opéra, tout en portant le titre flatteur *d'académiciens*, n'avaient aucune part dans la direction de l'entreprise et ne se partageaient pas les bénéfices comme les Français et les Italiens.

L'Académie Royale de Musique dépendait en principe du Secrétaire d'État de la maison du Roi (que l'on appelait aussi Ministre de Paris).

C'est ce personnage qui avait la charge de surveiller et de protéger pour le Roi le Théâtre Lyrique. A plusieurs reprises pourtant l'État se déchargea du fardeau de l'Opéra et la ville de Paris assuma l'administration de cette difficile entreprise.

La tâche en effet était ardue. Pendant un siècle entier, nous verrons



Ballet représenté par l'Académie de Musique



Tragédie représentée par l'Académie royale de Musique

tous les directeurs de l'Opéra (sauf Rebel et Francœur) se ruiner successivement. Le plus souvent même ces administrateurs malheureux laissaient par devers eux de lourdes dettes que la ville et l'État acquittaient à tour de rôle. Il faut noter pourtant que jusqu'en 1780, l'Opéra n'eut aucune subvention régulière, mais son privilège lui donnait le droit d'autoriser moyennant redevance les autres scènes de la capitale à faire usage de la musique et du chant : l'Opéra-Comique de la Foire, puis plus tard la Comédie Italienne, Nicolet,

Audinot, etc... payaient à l'Académie Royale de Musique des redevances souvent très lourdes.

Dès 1713 aussi, l'Opéra avait obtenu un deuxième privilège, celui de donner des bals masqués. Ces bals créés par le chevalier de Bouillon, lequel avait imaginé un système ingénieux pour amener le parterre au niveau de la scène, furent pendant longtemps pour ce spectacle une grande source de profits.

Enfin, en mars 1725, le sieur Philidor se vit accorder le privilège du « Concert spirituel », « à la charge que ce concert serait toujours dépendant de l'Académie de Musique et qu'il lui paierait une rétribution de 6000 livres par an ».

***

Ce fut Nicolas de Francini (ou de Francine) maître d'hôtel du Roi et gendre de Lulli, qui, en association avec M. de Dumont, écuyer du Roi commandant l'écurie de Monseigneur, assuma la régie de l'Opéra à la mort du compositeur florentin (1). Francini et de Dumont dirigèrent conjointement le Théâtre Lyrique à deux reprises, tout d'abord de 1687 à 1704, puis de 1712 à 1728. Dans l'intervalle, Francine fit cession de son privilège au sieur Guyenet, payeur des rentes, qui pendant les huit années où il fut à la tête de l'Opéra trouva moyen de se ruiner totalement et de mourir en laissant un passif considérable. L'Académie de Musique qui n'avait guère prospéré sous la direction de Francine et de de Dumont se trouvait dans un état tout à fait précaire, lorsque les deux associés reprirent possession de la scène lyrique.

Pour remédier aux abus qui s'étaient introduits à l'Opéra depuis la mort de Lulli, le Roi en 1713, puis encore en 1714 promulga de nouveaux règlements afin de mettre un peu d'ordre dans cette organisation délabrée.

Le premier de ces documents, daté de Versailles le 11 janvier, comprend dix-huit articles où sont fixés les devoirs et les obligations des acteurs, les amendes en cas d'insubordination ou de négligence, la manière dont les gages doivent être payés au personnel et le montant des gratifications à accorder aux « acteurs actrices, de musique et de danse, aux hommes et filles de chœurs et aux symphonistes de l'orchestre ». On y traite aussi les droits d'auteur, le règlement ordonne encore la création d'un fonds de 10.000 livres pour les pensions et enfin l'article II décrète qu'à l'avenir : « pour parvenir à élever des sujets propres à remplir ceux qui manqueront, il sera établi une école de musique, une de danse et une d'instruments, et ceux qui y auront été admis y seront enseignés gratuitement ».

***

(1) Plus tard un sieur Coureau se joignit à eux.

Ici, il nous faut faire une diversion pour parler de cette curieuse institution, ancètre de l'actuel Conservatoire.

Francine fit établir la nouvelle école dans l'hôtel de l'administration de l'Opéra rue St-Nicaise et dès le début, une renommée toute spéciale s'attacha à cet établissement que l'on désignait généralement sous le nom de magasin.

En effet, si cette école de la rue St-Nicaise produisait peu d'artistes véritables, ce fut par contre une pépinière de jolies filles, qui formèrent presque une espèce féminine nouvelle : la fille d'Opéra, dont la vogue fut immense jusqu'à la Révolution.

La place que les filles d'Opéra occupèrent dans la société sous la Régence, durant le règne de Louis XV, et même au temps du sage Louis XVI, est inimaginable. Leur luxe, leur beauté, leur pouvoir, (car les amants de ces demoiselles étaient parfois de puissants personnages et le Régent, puis Louis XV choisirent souvent leurs maîtresses parmi les plus jolies pensionnaires de la scène lyrique); leur esprit caustique aussi, tout cela contribuait à faire de ces femmes des êtres à part, (le XVIIIe siècle n'a-t-il pas du reste un charme particulier, à cause justement de ces influences féminines que l'on retrouve partout ?...)

Écoutez Gadard d'Aucourt, le spirituel fermier général, parlant à Mlle du Thé de l'Académie Royale de Musique, une des étoiles du temps, (par la beauté tout au moins), dans une épitre placée en tête de la deuxième édition des « Mémoires Turcs » :

« Ce n'est qu'avec admiration, Mademoiselle, que j'envisage le haut point de gloire où vous et vos compagnes êtes parvenues...

« Chacun court après le plaisir, c'est l'aimant qui nous entraine, mais, vrai Protée, où se trouve-t-il ? Vous seules avez le don de le fixer... »

Effectivement ces protégées de Cypris n'étaient repoussées nulle part. Non seulement les hommes, mais les plus grandes dames aussi recherchaient la société des demoiselles de l'Opéra. Nous verrons même, vers la fin du siècle, Marie-Antoinette admettre la Guimard auprès d'elle et la consulter avec respect pour des questions de modes...

Véritablement, c'était une institution unique et qui portait bien le cachet des beaux jours de la Régence, époque de sa fondation, que cet établissement de la Rue St-Nicaise. En effet, le magasin jouissait d'un privilège spécial. En dehors des leçons de chant ou de danse, les filles ou les femmes qui voulaient échapper à un père despotique ou à un époux barbare, trouvaient là un refuge légal.

Adolphe Julien, dans son livre trop rare sur l'Opéra secret au XVIIIe siècle, nous donne d'intéressants détails sur cet asile ouvert au plaisir et au libertinage :

« Filles du magasin, tel était le nom des demoiselles du chant et de la danse qui n'ayant pas encore achevé leurs études, figuraient sur la scène avant d'être engagées. Dès qu'elle était inscrite au magasin une fille ou une femme, si jeune fut-elle, ne dépendait plus de sa famille, et l'autorité du père, de la mère, du mari, s'arrêtait au seuil de ce lieu d'immunité, d'où la jeune indépendante pouvait sortir sans aucun risque d'être inquiétée, et où elle pouvait se faire admettre par la simple raison qu'elle voulait se rendre libre, ni les moyens, ni le talent, ni même l'espoir d'en acquérir un jour n'étaient nécessaires pour motiver ces inscriptions tout à fait arbitraires ».

Malgré l'abus criant d'un pareil privilège, il se maintint jusqu'en 1789 et durant tout le siècle, les filles malheureuses ou romanesques, les épouses ambitieuses ou délaissées, n'avaient qu'à s'inscrire au magasin pour être libres de vivre à leur guise.

***

Le deuxième règlement relatif à l'Opéra fut donné à Marly le 19 novembre 1714. Dans ce document tout d'abord le Roi « ayant terminé les contestations entre les propriétaires du privilège (Francine et de Dumont) et les concessionnaires dudit privilège (Guyenet et ses associés) » ordonnait la nomination d'un syndic délégué par les créanciers pour « veiller et agir ». (Ce syndic nommé Duchêne aidé des sieurs Benier Chamot et St Pont eut une part importante dans la régie de l'Opéra jusqu'en 1728).

Dans les autres articles, sa Majesté fixait le plan général des campagnes d'été et d'hiver. L'Académie était tenue de jouer au moins quatre opéras par an, deux l'été et deux l'hiver. Les représentations d'hiver « devaient commencer toujours par une nouvelle tragédie qui devait être tenue prète pour le dix ou 15 octobre, afin de pouvoir être donnée au public le 24 de ce mois au plus tard. » Quant aux représentations d'été, elles commenceront dit le règlement « toujours le lendemain de quasimodo ».

Le choix des paroles destinées à être mises en musique, ainsi que le choix des partitions nouvelles était laissé « au jugement de gens à ce commis ».

De nouveau les droits des auteurs se trouvaient légèrement modifiés, mais par contre le Roi définissait très exactement les devoirs, les obligations et les fonctions des batteurs de mesure, du maître de musique et du maître de ballet. Enfin plusieurs articles du règlement étaient consacrés à la police intérieure du théâtre.

Afin d'exercer une surveillance continue sur le théâtre lyrique, le Roi, dès 1713, avait créé un poste d'inspecteur général « avec 4000 livres d'appointements à prendre sur le produit des recettes ». Ce poste fut confié à André Cardinal Des Touches, surintendant de la musique du Roi.

En 1714, une ordonnance vint ajouter aux fonctions d'inspecteur général,



Le danseur DAUBERVAL en Africain
(d'après un dessin de Boquet)

deux places de simples inspecteurs. Enfin, le 2 décembre 1715, le Régent chargeait le duc d'Antin conjointement avec le sieur de Landiviseau, maître des requêtes de prendre connaissance de tout ce qui concernait la police et la direction de l'Opéra sous les ordres du ministre de la maison du Roi.

Cette innovation n'eut guère de succès ; elle créa nombre de difficultés de détail et d'administration qui firent bientôt supprimer ce nouvel emploi.

Francine, en 1728, se retira définitivement et céda ses droits et privilèges moyennant une pension de 18.000 livres sur l'Opéra au grand compositeur Destouches qui collaborait avec lui depuis quinze ans.

Destouches assuma la régie de l'Académie de Musique jusqu'en 1730, époque à laquelle il l'abandonna pour une somme de 300.000 livres à une compagnie qui comprenait le capitaliste Gruer, Coustaud secrétaire du Roi, Le Bœuf de Vandahon, président de la Chambre des comptes de Dôle, et le Comte, sous fermier des aides.



Vestris

Cette association qui ne fut guère heureuse, s'exerçait sous le contrôle du Prince Victor-Amédée de Carignan, lieutenant-général des armées de France et de Savoie. Le prince de Carignan qui a laissé le souvenir d'un homme taré et sans scrupule avait proposé au Roi de faire construire dans son hôtel de Soissons une salle plus spacieuse que celle du Palais-Royal. La cour tout en refusant cette proposition avait donné à Victor-Amédée la haute main sur l'Académie de Musique qu'il gouverna jusqu'à sa mort en 1741.

Bien que Gruer, par arrêt du Ier juin eût été nommé pour trente-deux ans « commençant le Ier avril 1730 à charge au sieur Maximilien Claude Gruer de payer à l'hôtel-Dieu et à l'hôpital général l'arrièré dû pour le droit des indigents », il ne conserva la régie de l'Opéra qu'une seule année et encore dans ce court espace de temps, il se trouva contraint de former deux Sociétés. La première ayant été rompue presque aussitôt après avoir été constituée, Gruer le premier décembre 1730, remplaça Coustaud, Le Bœuf et le Comte par Magniac et Hennes.

Les mémoires du temps, nous ont laissé des détails précis sur les causes qui motivèrent la révocation de Gruer par le Conseil d'État. Ces causes sont des plus amusantes et l'histoire mérite d'être contée.

***

Voici les faits :

Par une belle journée du mois de juin 1731, après le diner, les habitants de l'immeuble situé en face de l'hôtel de l'administration de l'Opéra rue St-Nicaise, purent par les fenêtres ouvertes du magasin jouir d'un spectacle inattendu.

Cinq étoiles de la danse et du chant, cinq des plus jolies filles de l'Académie Royale de Musique renouvellaient devant un aéropage composé de quelques vieux messieurs très graves, la scène classique du jugement de Pâris. L'aventure fut vite connue dans ses détails, et amusa fort la cour et la ville.

On sut ainsi comment cette cérémonie... mythologique, avait été organisée et quels en étaient les acteurs principaux.

Campra, l'auteur célèbre de « l'Europe Vénitienne », Campra, qui comptait alors soixante-et-onze hivers, avait été ce soir-là convié à diner en compagnie du compositeur Roger, de Mlles Pélissiers et Petitpas, deux cantatrices, et de trois demoiselles du corps de ballet : Anne Cupis de Camargo, qui alors n'avait que vingt-et-un ans et les sœurs Duval du Tillet, jolies filles moins célèbres comme ballerines que comme femmes galantes. (L'ainée de ces danseuses, disait-on, avait pour père le nonce du pape Carnello Bentivoglio, grand promoteur de la constitution du clergé, et cette parenté lui



Mr Gardel

valait le surnom de « la constitution » ou « la bulle ». On désignait par opposition sa sœur cadette du sobriquet de « le bref »).

La chaleur durant tout le jour avait été accablante. Aussi, après un copieux repas, les cinq demoiselles ayant bu plus que de raison, et ayant en outre ri, plaisanté, chanté et dansé, éprouvèrent à un certain moment le besoin de quitter leurs vêtements, et de se changer de linge. Gruer leur offrit des chemises d'hommes qu'elles acceptèrent, et ce costume bizarre provoqua de nouvelles plaisanteries et de nouveaux rires. C'est alors, que l'idée vint à l'une de ces beautés, de faire remplir au vieux Campra qui, ses bésicles sur le nez, les regardait en connaisseur, les fonctions du fameux berger. Aussitôt dit, aussitôt fait, les chemises furent enlevées en un tour de main... l'on peut se figurer aisément combien un jugement de cette sorte était difficile à rendre, surtout pour des juges intègres et consciencieux. Les rivales, avaient toutes des avantages sérieux à faire valoir et le tribunal n'éprouvait aucune hâte à rendre ses arrêts...

C'est ce piquant spectacle que les voisins pouvaient contempler, car, pour avoir un peu d'air frais, les convives du directeur de l'Opéra avaient ouvert toutes grandes les fenêtres de la salle où se passait cette scène peu banale.



Mlle Perceval

Il va sans dire qu'étant donné les personnalités en cause, l'aventure fit un bruit énorme. Pamphlets, épigrammes et couplets, on s'en donna à cœur joie.

Ajoutons pour être véridiques, que, si le lieutenant de police Hénault s'émut du scandale et si Gruer fut destitué, l'opinion publique plus indulgente pardonna aux pêcheurs.

Et sur l'air de « *tous les capucins du monde* », pendant longtemps on chanta dans Paris :

Élles sont dans leur magasin,
C'est pour montrer leur marchandise...

***

Après la retraite du trop libre financier, les entrepreneurs qui se hasardèrent à prendre en mains les destinées du tripot lyrique, (car c'était de cette irrévérencieuse manière que l'on avait surnommé l'Académie de Musique), eurent, pour la plupart, encore moins de bonheur que ceux qui les avaient précédés.

Deux anciens associés de Gruer, Le Comte et le président Le Bœuf de Vandahon lui succédèrent. Mais ni Le Comte — fils d'un rotisseur — ni son second n'avaient la compétence nécessaire pour diriger l'Opéra.

Cette société dura vingt mois seulement, et ne fit représenter que quatre ouvrages.

En 1732, un certain comte de Saint-Gilles, gentilhomme d'origine piémontaise, et le baron prussien de Krant, (sous le nom de Cantrel) voulurent acheter à Le Comte, (qui, après avoir rompu avec Le Bœuf avait continué à gérer seul l'Opéra), son privilège. Le Roi ayant désapprouvé cette cession, Le Comte, pour lequel l'Académie de Musique devenait de jour en jour une plus lourde charge, se décida à traiter avec Louis-Armand-Eugène de Thuret, ancien officier au Régiment de Picardie.

De Thuret présida aux destinées de l'Opéra durant onze années de 1733 à 1744, (C'est durant sa direction que le premier ouvrage de Rameau, « Hippolyte et Aricie », fut représenté).

François Berger vint ensuite... et se ruina en moins de quatre ans tout en augmentant les dettes du théâtre, (qui étaient déjà imposantes), de 400.000 livres...

Puis ce furent, pour un temps très court, M.M. de St Germain et Tréfontaine qui tentèrent à leur tour, mais également sans succès, de diriger l'Opéra.

Enfin la ville de Paris, en 1749, assuma la régie de l'Académie Royale de Musique.

Il faut croire que l'administration municipale ne valait guère mieux que celle des entrepreneurs privés, car nous voyons trois années plus tard, la direction passer à Rebel et Francœur.

A part le court passage au fauteuil directorial de Destouches, pour la première fois depuis la mort de Lulli, c'est à dire depuis plus d'un demi-siècle, l'Opéra était confié à deux hommes compétents. En effet Rebel et Francœur s'étaient connus et liés d'étroite amitié à l'orchestre de l'Opéra. Tous deux ensuite avaient été admis parmi les vingt-quatre violons de la Chambre du Roi. Enfin depuis 1736, ces deux inséparables occupaient les postes d'inspecteurs à cette Académie de Musique où, toujours de compagnie, ils avaient fait représenter nombre de ballets et de tragédies lyriques.

François Rebel et François Francœur moururent tous deux chevaliers de Saint-Michel et surintendants de la musique de sa Majesté. Ils restèrent à la tête de l'Académie de Musique de 1751 à 1767. Ce fut la seule période de prospérité de l'Opéra pendant tout le siècle.

Deux événements très importants marquèrent leur régie : tout d'abord l'arrivée en 1752 de la compagnie d'opéra-buffa venue d'Italie. Cette troupe que dirigeait le signor Bambini fut durant deux ans acclamée par la foule. Elle révélait au public parisien le fameux Pergolèse, et comptait dans ses rangs, une virtuose extraordinaire, la signora Tonelli.

L'autre événement est d'une nature bien différente : c'est l'incendie de la belle salle du Palais-Royal, qui eut lieu en 1763. Le mardi 6 avril (entre onze heures et midi), le feu se déclara avec une extrême violence dans la partie du théâtre avoisinant le Palais-Royal. Rien ne put enrayer la marche rapide et terrifiante des flammes qui, en quelques heures, dévorèrent le bâtiment.

***

Dans le journal de Papillon de la Ferté, on trouve sur cette catastrophe une série de documents qui montrent combien la cour et Mme de Pompadour elle-même, se préoccupaient des destinées de l'Opéra.

La Ferté, comme intendant des menus, avait été chargé de trouver pour l'Opéra sans abri, un local convenable et quelques jours après l'incendie, il note :

« *Dimanche* 10. — M. le duc de Duras m'ayant prévenu que tout le monde demandait à la Cour que l'Opéra jouât sur le Théâtre des Italiens en les transportant à la foire Saint-Laurent, j'ai représenté d'abord le tort que cela ferait aux Italiens, qui avaient l'honneur d'être sous les ordres de M.M. les Premiers Gentilshommes de la Chambre... J'ai démontré ensuite la presque impossibilité d'exécuter sur leur théâtre des opéras, le local étant beaucoup trop étroit. Toutes mes représentations ayant été sans effet, j'ai

cherché à négocier avec les Comédiens Italiens, que j'ai trouvés de très mauvaise humeur, disant qu'on ne s'embarrassait pas de les sacrifier.

« *Mardi* 12. — M. le comte de Saint-Florentin m'a témoigné, hier au lever du Roi, sa satisfaction sur l'offre que j'avais engagé les comédiens italiens à lui faire pour l'Opéra; mais il m'a dit que les directeurs de ce spectacle faisaient de grandes représentations sur l'impossibilité de jouer sur le théâtre de la Comédie-Italienne alternativement avec les Italiens.

. . . .

Nous avons été ensuite, avec MM. de Duras et de Saint-Florentin, le gouverneur de Paris et le Prévôt des marchands, chez Mme de Pompadour, où il a été décidé qu'on ferait jouer l'Opéra le plus tôt possible et qu'il fallait en conséquence statuer sur le dédommagement que l'on accorderait aux Italiens.

Nous nous sommes rassemblés, le soir, chez M. de Saint-Florentin, où l'on est convenu des mêmes choses que le matin chez Mme de Pompadour, mais sans rien statuer, le ministre m'ayant dit de lui donner par écrit, d'ici à quelques jours, mes idées sur ce sujet. J'ai trouvé au sortir de l'assemblée, M. Gabriel qui m'a demandé où jouerait l'Opéra. Je lui ai répondu que, s'il le voulait, nous ne serions pas dans l'embarras, en faisant jouer l'Opéra dans la salle des machines... »

La salle des machines dont parle La Ferté se trouvait aux Tuileries. (On la désignait également sous le nom de salle de Vigarani).

L'architecte Servandoni, qui joignait à l'art de bâtir une entente merveilleuse de la mise en scène, avait exhibé dans ce local en 1739, une sorte de panorama représentant l'intérieur de Saint-Pierre de Rome. Quelque temps après, il imagina d'adapter à ses décors une certaine action et d'y faire figurer des personnages. Mais ces pantomimes féeriques coûtaient fort cher, et le public s'étant vite lassé de voir « Hero et Léandre » ou « La Descente d'Enée aux Enfers », Servandoni au bout de cinq à six ans renonça à son entreprise. (1)

La Ferté après maintes démarches, fit adopter son projet et le jeudi 21, le comte de Saint-Florentin chargeait l'architecte Soufflot de rajeunir la salle des machines, laquelle était fort délabrée et qui servait à cette époque de garde-meubles pour les menus.

Soufflot s'acquit de sa tâche avec bonheur et l'Opéra ouvrit ses portes le 24 janvier 1764, avec une reprise de « Castor et Pollux ». Le Mercure, rendant compte de cette soirée, affirme que « le public était déjà ravi du brillant aspect que présentait la nouvelle salle, avant que l'orchestre attaquât l'ouverture ». Il le fut beaucoup moins après, car la « résonnance » comme on disait alors, laissait fort à désirer.

(1) La foule des mélomanes pourtant connaissait, malgré cette longue intermittence, le chemin des Tuileries car le concert spirituel se donnait tous les vendredis dans la salle des Cent-Suisses que l'on avait disposée à cet effet.

L'Académie Royale de Musique demeura aux Tuileries durant sept années. C'est seulement le 2 janvier 1770, que l'Opéra reprit le cours de ses représentations au Palais-Royal, dans un nouveau local qui avait coûté plus de deux millions.



Mlle DUTHÉ

Ce splendide théâtre, œuvre de l'architecte Moreau, comptait quatre rangs de loges et un spacieux amphithéâtre. Innovation heureuse, un foyer donnant sur la rue Saint-Honoré était ouvert au public. On y voyait les bustes de Quinault, Lulli et Rameau.

Quant à la scène, sa profondeur était énorme, et l'ouverture du manteau d'Arlequin, mesurait trente-six pieds.

***



JELYOTTE

Les vingt années qui nous séparent de la Révolution, sont fertiles pour l'Opéra en incidents de toutes sortes.

Les idées ambiantes, ces idées d'indépendance et de liberté, avaient aussi leur répercussion dans les coulisses du Théâtre Lyrique.

A la vérité, la constitution qui régissait alors l'Académie de Musique, était surannée, confuse et bizarre. Parfois trop tyrannique, et souvent pas assez sévère, elle ne pouvait en tout état de cause satisfaire les turbulents sujets de la danse et du chant.

Plus nous approchons du grand bouleversement, et plus se manifeste l'esprit d'indiscipline des pensionnaires de l'Opéra. Continuellement, les acteurs sont en révolte contre l'autorité. Les plus puissants intriguent, crient sans cesse à l'injustice et au

passe-droit, (à moins qu'ils n'en tirent un profit direct), les plus faibles se contentent de refuser tout travail et de réclamer des salaires plus élevés. Ajoutez à ces tracasseries continuelles une situation financière des plus difficiles, car presque toujours les recettes étaient inférieures aux dépenses, et vous comprendrez aisément combien la tâche du directeur était ingrate.

Aussi durant cette période, nous verrons plus que jamais des entreprises éphémères se succèder à l'Opéra.

***

Après le départ de Rebel et Francœur, ce fut un autre compositeur, Pierre Montan Berton qui, conjointement avec Trial fut désigné pour diriger l'Académie Royale de Musique. Berton, compositeur de talent, chef d'orchestre de l'Opéra, surintendant de la musique du Roi en survivance, possédait certainement les titres nécessaires pour être à la tête du Théâtre Lyrique, mais hélas, son caractère faible et indécis, ne pouvait guère lui permettre d'assumer une semblable tâche; en effet, il n'occupa le fauteuil directorial que durant deux années (1767-1769) et fut remplacé par un autre compositeur, Antoine Dauvergne, surintendant de la musique de la chambre et batteur de mesure comme Berton. Dauvergne seul, puis plus tard en société avec Trial, Joliveau et Rebel, parvint à garder son poste jusqu'en 1776. Nous retrouverons bientôt du reste ces deux musiciens dans de nouvelles combinaisons directoriales.

Gluck fit représenter à l'Opéra son « Iphigénie en Aulide » durant la régie de Dauvergne en 1774. (On n'ignore pas que la technique nouvelle du maître saxon déchaîna la fameuse querelle de la musique qui pendant si longtemps partagea la littérature et la société, et occupa tous les esprits).

Lorsque Dauvergne se retira, le ministre, fatigué de tant d'insuccès, voulant surveiller plus directement l'Opéra, confia les destinées de ce théâtre à un de ses subordonnés, Papillon de la Ferté, intendant des menus, afin « de chercher s'il y aurait quelque moyen de diminuer les dépenses et de les rapprocher de la recette et de rétablir la subordination dans ce spectacle ».

Au cours de cette étude, le nom de Papillon de la Ferté est revenu souvent. Ce personnage en effet, a joué vers la fin du XVIIIe un rôle considérable dans l'histoire du théâtre et le moment est peut-être venu de tracer sa silhouette.

Parti d'une assez modeste position dans les Fermes, il avait su, par son habileté et son affabilité inlassable, se rendre sympathique, puis indispensable, aux premiers Gentilshommes de la Chambre, et acquérir ainsi un considérable crédit. Savant courtisan, hypocrite même parfois, aimant les femmes et la bonne chère, mais par contre travailleur infatigable et doué d'un gros bon sens, voilà les traits dominants de ce potentat du théâtre.

A tout prendre, le choix du ministre était assez judicieux. Papillon de la Ferté possédait une grande habitude des administrations théâtrales et connaissait parfaitement les difficultés de sa tâche ayant eu, comme Intendant des menus, à s'occuper des spectacles de la Cour, et à s'accommoder des caprices et du mauvais vouloir des sujets de la danse et du chant.

La Ferté s'adjoignit pour administrer l'Opéra plusieurs collaborateurs : M. Hébert, M. Maréchaux, l'Escureuil de la Touche Intendant des Menus, de Bourbelon, survivancier de M. de la Touche, des Entelles, son propre survivancier, et enfin le marchand Buffault, qui s'était enrichi en vendant des étoffes rue de la Monnaie, à l'enseigne des Traits-Galants.

Dès son entrée en fonction, il promulgue un nouveau règlement, afin de maintenir le bon ordre, mais les sujets s'insurgèrent presque aussitôt contre son application rigoureuse, et présentèrent au ministre mémoires sur mémoires, afin de discréditer l'administration nouvelle.

Aussi à la clôture de Pâques 1777, excédé, La Ferté donnait sa démission et l'Opéra de nouveau retournait à la ville de Paris, qui au bout de quelques mois confiait pour une durée de douze années, commençant le I[er] avril 1778, la régie de l'Académie de Musique au sieur de Vismes de Volgay beau-frère du compositeur La Borde, (ce Premier valet de chambre du Roi qui fatiguait de sa mauvaise musique Paris aussi bien que la cour).

Bien que prudent administrateur, de Vismes fut impuissant à gérer l'Opéra et après moins de deux ans, il dut renoncer à son privilège, et le théâtre retourna derechef à charge de la ville qui en sept ou huit mois, (de Vismes continuant du reste à gouverner pour le compte de la Municipalité), eut à solder un déficit de 200.000 livres.

C'est de Vismes qui fit représenter en 1778 le « Roland » de Piccini, c'est lui encore qui fit venir d'Italie une nouvelle troupe de bouffons où chantaient Garibaldi, Foccheti et la célèbre signora Chiavaci.

Cependant le Roi, inquiet de voir le Théâtre Lyrique tomber ainsi en décadence, retirait le 17 mai 1780 le privilège à la ville, et replaçait l'Opéra sous la tutelle de l'État.

Dans la correspondance de Laharpe, on trouve cette note caractéristique :

« La direction de l'Opéra vient d'être ôtée à M. de Vismes au grand contentement de tous les sujets qui le composaient. Elle est rendue à M. Breton, qui aura le titre d'administrateur général, il sera subordonné à M. de la Ferté intendant des menus, qui ne prendra les ordres que du Roi ».

En effet, La Ferté revenait de nouveau, avec cette fois le titre flatteur de commissaire du Roi près l'Académie de Musique. Sa première expérience ne lui avait pas été inutile ; désormais, il saura en flattant les uns et les autres, en se montrant à propos souple et énergique, conserver ce poste

important jusqu'à la Révolution et exercer à l'Opéra une influence supérieure le plus souvent à celle du ministre même.

Tout en donnant à La Ferté la haute surveillance du Théâtre Lyrique, le Roi par un arrêt du 17 mars 1780, décrétait à la fois : « qu'à l'avenir le directeur gouvernerait avec pleine et entière autorité », mais ordonnait néanmoins au secrétaire d'État chargé de sa maison de lui présenter les nouveaux status et règlements qu'il jugerait nécessaires pour l'administration de l'Opéra.

Le 27 avril suivant, le ministre faisait paraître un règlement instituant un comité composé du directeur général, de deux premiers sujets du chant, du maître de ballet, de deux premiers sujets de la danse et d'un secrétaire. Dès la rentrée de Pâques, Pierre Berton avait été nommé directeur, et Gossec sous-directeur, quant au comité, il fut formé un peu plus tard, et se composait, nous rapporte Adolphe Julien :

« De Legros, Durand, Vestris père, Gardel l'ainé, Dauberval et Noverre, ayant chacun des attributions spéciales; Legros avait l'inspection du luminaire, et Durand celle des machines, Vestris devait surveiller les postes et la garde, Gardel, les décorations et les peintures, Dauberval les vestiaires et la garde-robe, enfin Noverre était chargé de la surveillance financière et de la rentrée à l'Opéra des diverses redevances qui lui étaient allouées par contrat. Les fonctions de secrétaire, qui ne donnaient pas voix délibérative, étaient remplies par un nommé Lasalle, intrigant fieffé ».

Il va sans dire que cet essai fut loin de donner les résultats qu'on espérait en haut lieu. Privé d'une direction unique, les acteurs se laissèrent aller à leur humeur querelleuse. Leur jalousie, leurs intrigues, leur insubordination avaient mis dans ce pauvre théâtre le désordre à son comble, lorsque Berton mourut le 14 mai 1780 « des suites d'une maladie inflammatoire causée par des fatigues qu'il se donna lors de la reprise de « Castor et Pollux » et surtout par les tracasseries de toutes sortes que lui suscitèrent ses pensionnaires ».

Les acteurs qui avaient formé le projet de se régir eux-mêmes à l'instar des comédies, cabalèrent de plus belle après la mort de leur directeur, et furent excessivement déçus, lorsque le Roi nomma Dauvergne pour succéder à Berton. Un autre comité fut alors, formé où siègeaient Legros, Tirot, Lainez, représentant les acteurs, Rey représentant l'orchestre, de la Suze représentant les chœurs, Gardel et Dauberval représentant les premiers sujets et le corps de la danse, Bocquet, et Lasalle.

Dauvergne, homme énergique et probe, tenta vainement de gouverner et bientôt, devant les réclamations incessantes et les entraves continuelles que lui suscitait le comité, au sein duquel le perfide Lasalle, (qui briguait le poste de directeur), attisait l'esprit de révolte, il se voyait contraint de donner sa démission.





Une

demoiselle de l'Opéra

en grande toilette

d'après

une gravure anglaise

(Bibliothèque Nationale)





Une

demoiselle de l'Opéra

en habit de matin

d'après

une gravure anglaise

(Bibliothèque Nationale)





Cette retraite allait permettre enfin aux artistes de se gouverner en république.

A dater de Pâques 1782, une nouvelle délégation formée de huit membres : Gossec, Legros, Lainez, Gardel, Dauberval, Rey, de la Suze et Bocquet, à laquelle se joignit l'inamovible Lasalle assuma la régie de l'Opéra.

Mais le rusé La Ferté avait prévu que les choses en viendraient là. Aussi tenait-il depuis longtemps le comité à sa merci par son beaufrère Morel de Chefdeville, sorte de parvenu qui s'était insinué dans la faveur du comte de Provence, et avait composé avec le frère du Roi deux méchants livrets d'opéra. Morel parvint durant trois années, avec la complicité du ministre, à maintenir l'Opéra sous son joug capricieux.

Par malheur, cet homme d'affaires enrichi ne possédait aucune des qualités nécessaires pour administrer un théâtre et nous voyons durant la période où son influence s'exerça à l'Académie de Musique, les choses empirer encore et le Théâtre Lyrique s'en aller à vau l'eau, malgré un copieux règlement daté du 13 mai 1748.

L'expérience était concluante; en 1785 Dauvergne fut rétabli avec de grands compliments. Dès lors son honnêteté et son mérite triomphèrent des calomnies et des attaques de ses administrés, et il conserva sa place jusqu'en 1790.



De 1780 jusqu'à la Révolution, il n'y a concernant l'Opéra que deux faits marquants à retenir : l'incendie de la salle du Palais-Royal, construite par Moreau et la création en 1784 d'une école royale de chant et de déclamation. Cette école qui devint ensuite le Conservatoire, fut établie rue Bergère, dans l'hôtel des Menus-plaisirs.



Sébastien Mercier nous donne (1) un croquis saisissant de la catastrophe qui mit en cendres l'Académie de Musique :

« Le 8 juin 1781, un embrasement subit détruisit en quelques heures la salle de l'Opéra, commode et magnifique malgré ses défauts. Une corde de l'avant-scène s'alluma dans un lampion, mit le feu à la toile, la toile embrasa les décorations et les décorations portèrent l'incendie dans le pourtour des loges. Tout le théâtre fut consumé. Un seau d'eau aurait arrêté l'incendie dans son origine. La salle ne manquait pas de pompes ni d'un réservoir spacieux en cas de danger; mais le réservoir était à sec. Des débats parmi les administrateurs avaient fait négliger les précautions les plus indispensables.

(1) Tableau de Paris.

Quatorze personnes ont été réduites en charbon. L'art des pompiers n'a pu sauver que la façade sur la rue St-Honoré.

« Il était tout à la fois horrible et curieux de voir la flamme large et pyramidale, qui s'élançait du ceintre, successivement nuancée de toutes les couleurs, effet de la combustion des toiles peintes à l'huile, de la dorure des loges et de l'inflammation d'esprit-de-vin... »

Le Théâtre Lyrique sans logis, alla représenter dans la salle des Menus, rue Bergère, mais son séjour dans ce local étroit et incommode ne fut pas de longue durée, grâce à la Reine, laquelle, aimant avec passion l'opéra, usa de son influence auprès de l'architecte Lenoir pour hâter la construction d'une salle provisoire.

Ce très beau théâtre qui fut élevé, chose incroyable, en soixante-cinq jours, était situé près de la Porte-St-Martin.

C'est encore dans le « Tableau de Paris » de Mercier que nous avons trouvé à propos de l'édification rapide de la salle nouvelle des détails inattendus :

« Lors de la construction de la nouvelle salle de l'Opéra sur les boulevards, il s'agissait de constater sa solidité. Pour en faire l'essai, on invita tous les décrotteurs et savoyards de Paris, qui avertirent leurs connaissances. Ils remplirent les loges, l'orchestre, l'amphithéâtre, ils foulèrent les escaliers, les foyers, les coulisses, les corridors d'un pied non léger, c'est ce qu'on voulait. Quand on vit que la salle tenait bon, le lendemain le beau monde, paré, parfumé, vint s'y asseoir avec sécurité. »

L'Opéra devait rester à la Porte Saint-Martin jusqu'au 7 mars 1794; ce spectacle prit possession alors de la salle en bois que Mlle Montansier avait fait bâtir rue de la Loi. Dans ce théâtre, les spectateurs du parterre, autrefois debout, eurent, pour la première fois, des banquettes à leur disposition.

***

Pendant la tourmente révolutionnaire, l'Académie de Musique porta successivement les noms de « Théâtre des Arts » et de « Théâtre de la République et des Arts ».

Le 8 avril 1790, la ville ayant repris le Théâtre Lyrique dans ses attributions, confia la direction de l'Opéra à un comité formé des délégués des sujets, du chant, de la danse, et de l'orchestre, et à des commissaires municipaux.

Les commissaires se nommaient Leroux, Hébert, Chaumette... Aussi nous voyons durant cette période, les turbulents artistes se calmer comme par magie et montrer, sous les ordres des envoyés de la Commune, une patience et une activité au travail qu'on ne connaissait plus guère à l'Opéra.

LA TROUPE CHANTANTE ET DANSANTE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE AU XVIIIme SIÈCLE.

Il ne semble pas que durant ce siècle l'art de chanter ait fait de bien grands progrès en France.

Les maîtrises des cathédrales, (qui durant longtemps furent les seules écoles existantes), destinées à former des chanteurs pour le service du culte



Vue perspective de la salle provisoire de l'Opéra lors de sa construction à la Porte St Martin
(d'après un dessin conservé au cabinet des Estampes)

cherchaient principalement à obtenir, des sujets confiés à leurs soins, des voix puissantes aptes à remplir de sons volumineux un immense vaisseau. Peu de nuances, pas la moindre expression, encore moins de sentiment voilà les grands reproches que l'on adresse sans cesse aux artistes de l'Opéra.

Aussi lorsque la Bande Italienne du Sieur Bambini vint à Paris en 1752 et se fit entendre, la manière agréable et expressive dont les signore Torelli, Rossi et Lazzari, les signori Manelli, Casini, Guerrieri et Lazzari chantaient, sembla surprenante et merveilleuse. Tout aussitôt certains artistes tentèrent

d'imiter leurs confrères de Turin, mais le succès fut médiocre. Sans principes, sans méthode, ces chanteurs outraient la manière italienne et surchargeaient la partition d'ornements de mauvais goût.

Cependant, quelques grands artistes, guidés par le sentiment de la beauté, créèrent un genre indépendant et convenable à la langue française.

La danse par contre évolua bien plus rapidement, et très tôt, les ballets de l'Opéra devinrent des spectacles savants et superbes. Pendant toute cette période du reste, la troupe dansante de l'Opéra fut remarquable et grâce à quelques grands artistes l'art chorégraphique se développa d'une manière constante et atteignit une sorte de perfection.

Il est intéressant de noter qu'à cette époque les danseurs étaient tenus en particulière estime. Un homme n'était pas déclassé parce qu'il faisait des pirouettes; c'est sans doute ce qui explique le nombre extraordinaire de bons danseurs qui successivement parurent sur le théâtre de l'Opéra de 1700 jusqu'à la Révolution.

Les Russes, qui ont conservé les traditions des chorégraphes d'autre fois nous ont fait voir, (voici quelques années déjà), combien la danse vigoureuse des hommes était supérieure aux gestes fades des travestis.

Il est difficile, lorsque l'on parle des sujets de l'Académie de Musique au XVIIIeme siècle de ne pas dire quelques mots des mœurs infiniment libres qui caractérisaient alors de « tripot lyrique ». C'est principalement dans la troupe dansante de l'Opéra que se recrutèrent pendant un siècle ces « impures » fastueuses dont les noms sont parvenus jusqu'à nous. Les artistes mâles aussi d'ailleurs, généralement d'une belle tournure, (et que les feux de la rampe et les riches costumes rendaient plus séduisants encore), remplirent bien souvent de leurs exploits la chronique scandaleuse.

LA TROUPE CHANTANTE.

Voici dans l'ordre chronologique la liste à peu près complète des principaux chanteurs et des cantatrices les plus célèbres qui parurent sur la scène de l'Opéra de 1700 jusqu'à la Révolution. L'ouvrage si précis et tout rempli de documents précieux que M. Emile Campardon a consacré à l'Académie Royale de Musique au XVIIIeme siècle nous a guidé presque exclusivement dans cette étude.

***

En tête de la liste, notons Jacques Cochereau ténor habile qui fut admis à l'Opéra en 1702 et qui durant 18 ans interprêta d'excellente façon les médiocres ouvrages de Bouvard, de la Coste, de Bertin, de Destouches, de Campra. Cochereau dans son emploi, eut un rival, Muraire, auquel succéda

Dénis-François Tribou (1721-1741), qui artiste « d'humeur anacréontique » se rendit célèbre tout à la fois par ses talents d'acteur, par son charmant caractère et aussi par ses nombreux succès féminins.

On raconte qu'étant l'amant d'Adrienne Le Couvreur et d'une grande dame, cette dernière, dans un accès de jalousie, tenta de faire empoisonner sa rivale.

Louis-Dominique Chassé de Chinais, jeune militaire appartenant à une famille noble de Bretagne, s'avisa après la ruine de son père, de tirer parti de sa voix puissante. Il débuta à l'Académie Royale de Musique en 1728 dans l'emploi des « basse-taille ». Sa science comme chanteur et sa belle figure le mirent vite en vedette, et jusqu'au moment de sa retraite en 1756 il compta parmi les artistes les plus estimés de Paris.

Les actrices nouvelles que l'on admira à l'Opéra au début du siècle sont assez nombreuses : en 1720, (la même année que Cochereau), Mlle Journet prend sa retraite. Elle avait acquis durant sa carrière une grande réputation pour l'expression de son jeu et la beauté de ses traits. Citons une autre cantatrice encore, Marie Antier (1711-1741) qui connut aussi la vogue pour son admirable voix et la noblesse de ses attitudes.

Parmi les interprêtes féminins des opéras de Rameau il y eut trois grandes artistes : Marie de Fel (1733-1758), (celle-là même qui compta parmi ses adorateurs Cahussac et Grimm), Mlle Lemaure et Mlle Pelissier.

« *Pelissier pour son art, Lemaure pour sa voix...* »

furent les deux vedettes les plus populaires de l'Académie de Musique au temps de la jeunesse de Louis XV.

Mlle Lemaure a laissé le souvenir d'une artiste noble, pathétique, et exagéramment capricieuse; quant à Mlle Pelissier elle se rendit presque aussi célèbre comme fille à la mode que comme prima donne. Une histoire, entre autres, dont elle fut l'héroïne et qui se termina de tragique manière défraya pendant un temps toute la chronique scandaleuse de Paris. Voici l'histoire elle mérite d'être contée car elle peint bien les mœurs du temps (1).

***

Un juif Hollandais nommé François-Lopès-Dulis étonamment riche et épris follement de l'artiste était devenu son amant...

Très vite, Mlle Pelissier, en femme pratique, lui soutira des sommes considérables. Mais un jour, le juif s'aperçut que la belle le trompait avec Francœur petit violon du Roi.

(1) A. Jullien dans son livre intitulé « Amours d'Opéra » donne de très curieux détails sur cette affaire.

Il voulut naturellement, quitter l'infidèle et s'avisa pour la punir de lui redemander des diamants appartenant à sa femme qu'il lui avait, (disait-il), prêtés seulement. Mlle Pelissier refuse de restituer les joyaux et un procès, (qui fait la joie de gens de justice et des folliculaires), s'engage, mais se termine bientôt en faveur de l'actrice qui produit triomphalement une lettre, de Dulis, (datant de leur liaison), dans laquelle ce dernier s'engageait à ne lui rien réclamer de ce qu'il lui avait donné.

Quelques temps plus tard le Hollandais rageur, étant rentré dans son pays, résolut de se venger. A cette fin il dépecha un nommé Joinville pour défigurer la Pelissier et bâtonner Francœur. Fort heureusement pour Mlle Pelissier, Joinville agit avec imprudence et fut arrêté avant de pouvoir mettre son projet à exécution.

La justice alors, pour ces sortes de crimes, était sévère et le crédit de l'actrice aidant, Dulis et son complice furent condamnés a être rompus vifs. Le 9 mai 1731 Dulis fut pendu en effigie et Joinville, par grâce, fut étranglé seulement. Mais Barbier rapporte : « Il a joué de malheur et souffert plus qu'un autre parce que la corde du tourniquet a cassé. Il a fallu chercher une autre corde qu'il était à moitié étranglé ».

La morale de cette singulière affaire n'est-elle pas dans ce couplet :

Admirez combien l'on estime
Le coup d'archet plus que la rime
Que Voltaire soit assomé,
Thémis se tait, la cour s'en joue,
Que Francœur ne soit qu'alarmé,
Le seul complot mène à la roue.



Le successeur de Tribou dans l'emploi des haute-contre fut Pierre Jeliotte. Depuis ses débuts en 1733 jusqu'au jour où il quitta la scène en 1755 ce séduisant personnage connut une vogue sans exemple. Homme aimable s'il en fut, Jeliotte possédait une voix éclatante et fraiche, mais il n'avait, au dire de Collé, que peu de talent comme comédien.

Jeliotte, si l'on s'en rapporte aux mémoires du temps a été un homme « complètement heureux ». Comme Tribou, comme Chassé il fut aimé excessivement. « Les jeunes dames en étaient folles » et lorsque le beau chanteur paraissait sur le théâtre raconte Marmontel (1) « on les voyait à demi-corps, élancées hors de leurs loges, donner en spectacle elles-mêmes l'excès de leur émotion, et plus d'une, des plus jolies voulait bien le lui témoigner ».

(1) Mémoires.



Madame St Huberty dans le rôle d'Ariane
(d'après une gravure du cabinet des Estampes)

Coup sur coup, différents artistes dont les contemporains ont fait la louange et qui furent des sujets très utiles pour l'Opéra, parurent de 1736 à 1745 :

François Lepage, (1736-1751), M[lle] Coupée, (1739-1753) Latour, (1740-1756) Louise Jacquet, (1739-1755) Marie Jeanne Fesch dite Chevalier, (1740-1766) qui remplaça M[lle] Petipas comme chanteuse à roulades, M[lle] Gondré, (1743-1755) M[lle] Romeinville, M[lle] Dubois, M[lle] Davaux, M[lle] Chefdeville (1745-1762).

En 1750 parut Nicolas Gelin et en 1753 Jean Pierre Pillot. Ce chanteur, après la retraite de Jeliotte, devint le meilleur ténor de l'Opéra.

L'emploi en chef des basse-taille, lorsque Chassé se retira, passa à Henri Larrivée. Pendant plus de trente ans de 1755 à 1786 la grande vedette fut pour lui; et nul ne la lui disputa.

Larrivée avant d'affronter les feux de la rampe avait été perruquier. En 1762 il s'était marié avec Jeanne le Miere qui depuis 1750 chantait à l'Opéra.

Le 15 décembre, à l'âge de 17 ans, Sophie Arnould paraissait pour la première fois sur la scène de l'Académie Royale de Musique. La jeune débutante, qui devait être l'Iphigenie et l'Eurydice de Gluck, obtint peu de succès tout d'abord, car sa voix manquait d'ampleur mais, vite, on reconnut en elle de rares qualités de tragédienne et elle eut alors des admirateurs enthousiastes.

Avenante, gracieuse, mais point jolie, Sophie Arnould est célèbre aussi par son esprit caustique, par ses plaisanteries, par ses boutades malicieuses, par ses épigrammes mordantes qui du reste la rendaient redoutable.

Pendant les années qui suivent, et jusqu'à la Révolution, l'Opéra s'enrichit sans cesse de nouveaux sujets : c'est en 1762, M[lle] Duplant, en 1764, Joseph Legros qui fit oublier Pillot et dont la voix « touchante et légère » sembla longtemps des plus agréables. Legros durant toute sa carrière partagea avec Lainez la faveur du public, (les autres ténors de l'Opéra étaient à cette époque Tirot et Cavalier). En 1765, M[lle] Dervieux jolie fille qui fit à l'Académie de Musique une double carrière comme danseuse et comme chanteuse. Son jeu, si l'on en croit Bachaumont, ressemblait fort à celui de M[lle] Durancy autre vedette d'alors que l'on vantait pour ses talents de comédienne.

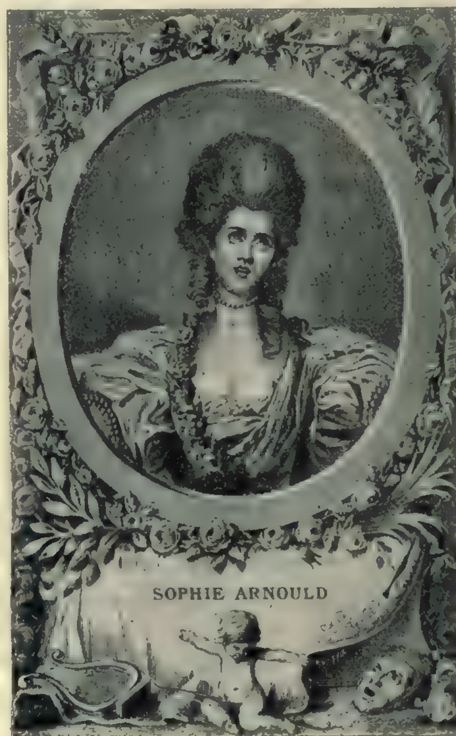
La Dervieux se rendit fameuse par sa liaison avec le juif portugais Peixotto qui en avait fait une des femmes les plus riches de la capitale.

Au cours de l'année 1766 double débuts : Rosalie Levasseur et M[lle] Beaumesnil. La première de ces deux artistes, capricieuse, envieuse, ambitieuse, parvint rapidement grâce à l'appui de son tout puissant amant le Comte de Merci-Argentau, Ambassadeur d'Autriche, à être une des étoiles de l'Opéra. Elle n'était du reste pas sans mérite : dans l'« Alceste » et dans l'« Iphigénie en Tauride » de Gluck elle atteignit dit-on « une sorte de perfection ». Quant à



Mlle Beaumesnil artiste gracieuse, sincère et comédienne consommée, n'eut pas à beaucoup près le même bonheur que sa rivale et ne parvint au rang de premier sujet que très tard. Mlle Beaumesnil était d'un caractère très irritable s'étant un jour prise de querelle avec la danseuse Théodore elle se battit avec elle au pistolet à la porte Maillot.

Mlle Laguerre débute en 1770. Ne manquant ni de voix, ni de beauté, ni de tempérament dramatique, tout permettait de fonder sur ce sujet de grands espoirs. Mlle Laguerre, malheureusement, avait contracté l'habitude de boire plus que de mesure ce qui lui enlevait une partie de ses moyens. C'est elle, que l'on vit paraître un soir sur le théâtre dans l'« Iphigenie en Tauride » de Piccini (1781) complètement ivre. Un plaisant de parterre la voyant dans cet état s'écria : « Ce n'est plus Iphigenie en Tauride, c'est Iphigenie en Champagne !.. » Les excès tuèrent Mlle Laguerre fort jeune en 1783.



Nous allons consacrer à présent quelques lignes à la chanteuse la plus remarquable que l'Opéra ait possedé au cours du siècle : Mlle St-Huberty. Ce ne fut qu'après une jeunesse très malheureuse et des débuts difficiles, que cette femme tenace, intelligente, grande musicienne et si parfaite tragédienne que ses comtemporains la comparaient à la Clairon, connut enfin le succès. Après une belle création dans le « Roland » de Piccini (1780) elle obtenait, de la part des connaisseurs, d'unanimes éloges en 1782 dans l'Opéra d' « Ariane dans l'île de Naxos », mais ce fut le rôle de « Didon », (dans l'ouvrage de ce nom que Marmontel et Piccini avaient composé exprès pour elle en 1783), qui lui permit de déployer toutes

ses qualités et mit le sceau à sa réputation. Depuis ce considérable succès la St-Huberty règna despotiquement à l'Opéra qui se trouvait alors dépourvu de tout sujet capable de lui être opposé. Ce fut longtemps « presque un crime que de discuter, non pas le talent de Mlle St-Huberty, mais seulement la manière dont elle rendait un rôle » (1). En 1789 ayant quitté l'Opéra Mlle St-Huberty se maria avec un homme politique exilé, le comte d'Antraigue.

Après une existence agitée qui dura plus de 20 années, elle trouva en Angleterre une mort affreuse. Le 12 juillet 1812, elle fut poignardée en même temps que son mari par un domestique piémontais, Lorenzo, au moment où elle montait en voiture pour se rendre de sa résidence de Barnès-Terrace, à Londres.

Vers la fin du siècle, la troupe de l'Opéra comprenait encore divers éléments excellents : Augustin Athanase Cheron, Rousseau et François Lais, trois chanteurs qui avaient débuté presque en même temps (1779) et dont les noms devinrent vite célèbres; MM. Moreau, Chardini et Adrien, (un des premiers sujets sortis de l'École de chant).

Citons encore parmi les chanteuses Mlle Dozon les deux sœurs Buret, Mlle Joinville, les sœurs Gavaudan et la charmante Mlle Maillard.

LA TROUPE DANSANTE.

Deux noms se détachent lumineux parmi les artistes chorégraphiques qui parurent à l'Opéra durant la première moitié du siècle : Louis Dupré (1715-1751) et Marie Anne Cupis de Camargo (1726-1751).

Près d'eux, une autre ballerine Mlle Sallé eut aussi un grand nombre d'admirateurs. Suprèmement élégante, voluptueuse, infinimenta droite, cette *mime* savante inventa pour ainsi dire le « ballet d'action ».

Enfin tout à la fin de la période qui nous intéresse paraît le chef de la dynastie des Vestris.

La majesté, la simplicité, l'élégance et la grâce voilà les qualités caractéristiques de Louis Dupré.

Par la noblesse de ses attitudes, par sa fière tournure, par la lenteur savante de ses gestes, il appartenait plutôt, au point de vue esthétique, à l'époque de Louis XIV qu'au siècle frivole où il parut.

Le parterre pourtant, et ce durant trente années, montra pour le « grand Dupré », ainsi que l'appellait Dorat, non seulement une prédilection certaine mais presque « une sorte de vénération ».

Canova dans ses mémoires, donne une amusante description d'un ballet dansé par Dupré. Le croquis se trouve dans un chapitre où l'auteur de

(1) Compardon, « l'Académie Royale de Musique au XVIIIme siècle. »

passage à Paris, rapporte ses impressions après être allé à l'Opéra avec son ami Patu :

« Tout à coup, dit-il, j'entends le parterre qui claque des mains à « l'apparition d'un grand et beau danseur masqué et affublé d'une énorme « perruque noire qui lui descendait jusqu'à la moitié de la taille et vêtu « d'une robe ouverte par devant qui lui descendait jusqu'aux talons. Patu « me dit, avec une sorte de vénération : c'est l'inimitable Dupré. J'en avais « entendu parler et je me tins attentif. Je vois cette belle figure qui s'avance « à pas cadencés, et parvenue sur le devant de la scène, élever lentement « ses bras arrondis, les mouvoir avec grâce, les étendre, les resserrer, « remuer ses pieds avec précision et légèreté, faire de petits pas, des batte-« ments à mi-jambe, une pirouette, ensuite disparaître comme un zéphyr. Tout « cela n'avait pas duré une demi-minute. Les applaudissements, les bravos « partaient de toutes les parties de la salle : J'étais étonné et j'en demandai la « raison à mon ami. On applaudit à la grâce de Dupré et à la divine har-« monie de ses mouvements. Il a soixante ans, et ceux qui l'ont vu il y a « quarante ans le trouvent encore le même ».

Certes, Jean Dominique de Cupis de Camargo, évèque d'Ostie sous le pontificat de Léon X, ne se doutait pas que son nom serait un jour illustre... dans les annales de l'Opéra...

Anne Cupis de Camargo, acquis très vite une grande renommée, grâce tout à la fois, à son rare instinct de la danse et à diverses aventures galantes qui firent beaucoup de bruit.

A dix sept ans, ses premiers essais au théâtre étaient accueillis par de vifs applaudissements et, déjà, on parlait beaucoup dans la société de la jeune coryphée, lorsque, quelques mois plus tard, elle se faisait brusquement enlever, avec sa sœur Sophie agée de 13 ans, par le comte de Melun. Tant de précocité devait mettre la Camargo en vedette et en effet, pendant plusieurs semaines, tout Paris s'occupa de cette histoire.

Moins de trois ans après ce romanesque enlèvement, nouveau scandale, lors du fameux souper de Gruer. Plus tard encore se furent ses liaisons, d'abord avec un prince de sang, le comte de Clermont, abbé de St-Germain-des-prés puis avec le président des Rieux, qui défrayèrent la chronique malicieuse.

Mais la vie déréglée de la Camargo ne l'empêchait pas d'avoir un talent original et d'être tout à la fois une danseuse impulsive et savante.

Mlle Prévost, (1) premier sujet de l'Opéra lui avait enseigné les principes de l'art et les célèbres Pecourt, Blondi et Dupré, perfectionnèrent en elle ses extraordinaires qualités de grâce, de vivacité, de légèreté et de « séduisante gaité ».

(1) Mlle Prevost quitta l'Opéra en 1727.

Mlle Camargo se retira une première fois en 1734; elle reparut sur la scène six ans plus tard et prit sa retraite définitivement en 1751.

En dehors de ces grandes vedettes, les artistes chorégraphiques qui méritent d'être cités durant ces cinquante ans sont nombreux; voici quelques noms :

Dangeville (1701-1748), David Dumoulin (1705-1751), Mlle Thibert (1722-1737), Mlle Petit (1722-1742) qui, quoique médiocre danseuse, eut son heure de célébrité à la suite d'un incident des plus piquants.

Un soir (l'histoire se passe en 1740) Mlle Jacquet, passant dans les couloirs de l'Opéra devant la loge entr'ouverte de la danseuse, l'aperçut en conversation extrêmement tendre avec un charmant seigneur, le marquis de Bonnac. L'indiscrête personne n'eut, cela va sans dire, rien de plus pressé que de raconter, avec force détails, ce qu'elle venait d'entrevoir. Mlle Petit fut chassée de l'Opéra et toute une série de pamphlets, de mémoires lestes et infiniment spirituels, circulèrent dans Paris à ce propos. Mlle Petit du reste reparaissait à l'Académie de Musique en 1742.



Mlle Duté d'après Janinet



Mlle Vestris

Si François Matignon qui fut un consciencieux technicien n'a laissé presqu'aucun souvenir, par contre un autre danseur de cette époque, Marcel, artiste très peu capable, se fit une réputation en donnant des leçons

de maintien moyennant un cachet de six livres. Dans une grande salle ornée de glaces il apprenait aux jeunes gens et aux dames à marcher gracieusement, à saluer selon les règles ou à se présenter noblement.

En 1740 divers débuts : Anne Minaut, François Lyonnais et Jean Barthélemy Lany qui devait devenir un excellent maître de ballets.

En 1743, paraît Madeleine Lany sœur de précedent et vers la même époque Mademoiselle Puvigné; en 1747 Louise Chevalier.

Enfin en 1748, le public vit danser pour la première fois Maurice Lelièvre, qui devait rester obscur, et Gaetan-Apoline-Balthazar Vestris dont le nom claironnant demeure dans les fastes « du temple de Polymnie et de Terpsichore ».

Gaetan Vestris le « Dieu de la danse », ainsi qu'il se plaisait à dire modestement lui-même, élève et successeur de Dupré, demeura pendant plus d'un demi-siècle un des sujets de l'Opéra les plus estimés du parterre.

Il fut tour à tour danseur seul, puis maître et compositeur de ballets. Né à Florence, ce surprenant artiste avait conservé de ses origines méridionales une extraordinaire vanité. Ses mots, d'un orgeuil démesuré, ont quelque chose d'invraisemblable dans leur énormité.

Il disait par exemple avec la plus candide sincérité : « Il n'y a que trois grands hommes en Europe, le Roi de Prusse, M. de Voltaire et moi ».

Vestris, d'une union passagère avec Mlle Allard, (qui alors dansait à la Comédie Française) eut un fils, Marie-Jean-Augustin que l'on surnomma bien vite Vestrallard en souvenir à la fois de son père et de sa mère.

Auguste Vestris semble bien avoir été le plus prodigieux et le plus brillant sujet que l'Académie de Musique ai jamais possédé. Son originalité, sa grâce, sa légèreté, (sa légèreté surtout si l'on en croit Mme Lebrun qui affirmait que, lorsqu'après une pirouette il s'élevait au ciel on lui croyait des ailes), le firent nommer premier sujet à l'âge de vingt ans.

Vestris le Père avait rendu les ballets plus attrayants en supprimant les masques traditionnels dont les danseurs se couvraient le visage; son fils renova complètement l'art chorégraphique. Et Noverre, jaloux de ses triomphes, dans un style dérobé à l'almanach des Muses, s'indigne que Vestrallard ait « renversé l'édifice auguste que les élèves chéris de Terpsichore avaient élevé à cette Muse ».

Si le premier des Vestris fut excessivement suffisant, son fils grisé par le succès, compta parmi les plus insolents, les plus impudents, les plus déraisonnables sujets de l'Académie de Musique et Dieu sait si, durant cette période, les artistes de ce théâtre se montrèrent indociles et exigeants...

Le « miraculeux » Vestrallard dont son père, qui le jugeait avec sa comique gravité habituelle, disait : « Si Auguste touche quelque fois la terre

c'est pour ne pas humilier ses camarades », prit sa retraite définitive en 1816. Son père s'était retiré seulement en 1801.

François Beate (1749) et Mlle Coupée (1751) n'ont laissé que peu de traces de leur passage au théâtre ; Maximilien Gardel (1755) au contraire a joué un rôle considérable dans les annales chorégraphiques.

Ce danseur, que l'on nommait aussi Gardel aîné, pour le distinguer de son cadet Pierre Gardel qui parut également à l'Opéra, mais en 1771 seulement, fut non seulement un brillant exécutant mais encore un excellent professeur.

Les deux frères du reste, se distinguèrent tout à la fois comme auteurs, (plusieurs de leurs ouvrages eurent un très grand succès), et aussi comme maîtres de ballets. L'un et l'autre occupèrent à l'Académie de Musique cette place enviée. L'aîné prit la succession de Noverre en 1781 et le cadet eu le poste de son frère en 1787.



Mlle Allard

Durant l'année 1761 parurent trois artistes qui conquirent d'emblée la faveur du public. Ce fut tout d'abord Dauberval dont la séduisante tournure et la « grâce folâtre » ravissaient les connaisseurs. Ce danseur eut des succès féminins plus éclatants encore que ses triomphes choré-



Mlle Guimard

graphiques. (M[me] Dubarry même dit-on, n'était pas insensible aux charmes du beau danseur. En 1773, Dauberval étant à peu près ruiné et ayant décidé de partir pour la Russie, la favorite, afin de le retenir à Paris, organisa en sa faveur une quête à laquelle le Roi contribua pour 10.000 livres...)

Puis M[lle] Allard qui durant longtemps fut jugée inimitable comme danseuse gaie, (son pas de deux avec Dauberval dans le ballet de Sylvie est resté légendaire), enfin M[lle] Peslin autre danseuse comique d'une surprenante vivacité.

Si la Camargo demeure l'étoile du siècle commençant, la Guimard est incontestablement la plus illustre ballerine de la fin du XVIII[e].

L'existence de la Guimard a tenté de nombreux biographes, et vraiment cette fastueuse et charitable reine de l'Opéra mérite, à bien des égards, de retenir l'attention.

Elle nous apparaît, à travers les récits du temps, comme danseuse parfaitement intelligente et nettement originale, comme femme, séduisante et point méchante. N'est-ce rien que cela ?

Toute mince, (maigre même disaient les mauvaises langues), un peu maniérée peut-être, mais très élégante, douée d'un goût, d'un sentiment des choses artistiques réellement remarquable, avec cela consciencieuse et infatigable voilà en quelques mots les caractéristiques de cette ballerine qui était aussi une charmante comédienne, (comme elle sut si bien le prouver en mimant, avec une adresse adorable, « la Chercheuse d'Esprit » et « Ninette à la Cour ».)

Engagée d'abord à la Comédie Française, M[lle] Guimard ne devait entrer à l'Opéra qu'en 1762; elle y demeura, un peu turbulente, et souvent volontaire et capricieuse, pendant 27 ans.

La vie privée de M[lle] Guimard est fort singulière aussi, et les mémoires secrets, puis Grimm, nous ont laissé de curieuses pages sur les spectacles magnifiques qu'elle donnait dans son théâtre privé de Pantin et plus tard dans son luxueux hôtel de la Chaussée d'Antin. (L'Opéra actuel, en partie tout au moins, est bâti sur l'emplacement de cet hôtel).

En amours, la danseuse se montrait assez éclectique. Vers 1770, nous la voyons être du dernier bien, tout à la fois, avec la Borde, ce sensible valet de chambre de Louis XV qui composait avec tant de persévérance de mauvais opéras, le séduisant Dauberval et le maréchal de Soubise (1). Puis, bientôt après, l'heureux élu est Monseigneur de Tarente évêque d'Orléans qui l'entretenait princièrement... avec la feuille des bénéfices !.. Enfin sur le tard, presque à la veille de la Révolution, elle convolait en justes noces avec le joyeux et insouciant Despreaux, danseur de l'Opéra et poète à ses heures.

(1) Voir, au sujet de cette triple liaison, l'amusante estampe du « Ménage à trois ».

Et ce qu'il y a de plus extraordinaire dans cette aventure c'est que le ménage fut des plus heureux...

Que d'artistes à citer encore... C'est Mlle Grandi (1746), c'est la ravissante Mlle Anne Heinnel une « créature céleste » qui paraît au commencement de 1768 avec un succès si extraordinaire que Vestris, (qui devait plus tard se marier avec elle), en prend ombrage. C'est en 1776 Jean Georges Noverre, maître de ballet fameux depuis son passage à l'Opéra-Comique et qui se faisait accorder, (au mépris des droits de Gardel et de Dauberval), ce même poste à l'Opéra grâce à la protection de la Reine, (dont il avait été le professeur de danse à Vienne).

La nomination injuste de Noverre mit longtemps l'Académie de Musique en révolution et le cabale l'obligeait à se retirer en 1787.

Noverre se distingua comme chorégraphe par d'utiles reformes ainsi qu'il nous le dit lui même dans une longue, longue, lettre écrite à M. de la Ferté en 1780, pour se justifier des furieuses attaques de ses ennemis.



La salle de l'Opéra à la Porte St Martin

Cette lettre du reste est un chef-d'œuvre de vanité et l'auteur déclare sans ambages qu'il est « accablé de gloire, comblé d'éloges et célébré par les artistes et les écrivains les plus illustres ».

« L'abolition éternelle, affirme-t-il, de ces perruques ridicules et de « ces masques plus ridicules encore, la variété et la vérité des costumes, les « caractères prononcés des pas de lutteurs et des démons, les corps de ballets « réunis à l'action, les groupes et les danses expressives, les ballets héroïques et « anacréontiques, tous ces spectacles variés, sont le fruit des idées et des « réflexions que renferment « mes Lettres sur la Danse » ainsi que des exemples que j'en ai tracés ».

En 1776 encore, le danseur Picq de l'Opéra de Naples, lequel ne demeura à Paris que quelques mois et Mlle Cecile, la ravissante Mlle Cecile, qui avait donné son cœur tour à tour à Legros, à Gardel ainé, à Nivelon et au tendre La Ferté, et qu'une mort prématurée enlevait en 1781.

L'année suivante (1777) c'est Mlle Théodore une élève de Lany. Danseuse un peu froide, un peu sèche peut être, mais parfaite technicienne, Mlle Théodore se fit remarquer surtout par son esprit bizarre et peu commun. En effet, elle montrait un goût décidé pour la philosophie et, avant même d'entrer à l'Opéra, elle écrivit à Jean-Jacques sollicitant quelques conseils.

Sérieuse et vertueuse, Mlle Théodore n'aurait sans doute laissé que peu de souvenirs sans deux aventures dont elle fut l'héroïne : son duel avec Mlle Beaumesnil, (dont nous avons déjà parlé) et son incarcération à la Force en 1782. La sévérité du ministre avait pour raison officielle une série de représentations que Mlle Théodore, était allé donner, sans autorisation prétendait-on, à Londres, mais les gens bien informés des choses de théâtre attribuaient au contraire cette détention arbitraire à la mauvaise humeur du tout puissant M. de la Ferté qui goûtait peu les critiques très vives que se permettait la danseuse sur la direction de l'Opéra. Quoiqu'il en soit, l'opinion publique s'émut et, le 17 juillet, M. Amelot remettait en liberté la vertueuse ballerine. Mais, dès lors, Mlle Théodore ne voulut jamais reparaitre à l'Opéra. Dauberval, qu'elle aimait depuis fort longtemps, l'épousa en 1783.

Presque en même temps que Mlle Théodore un danseur séduisant et talentueux, Nivelon, débutait. Ses aventures galantes, sa vanité, ses démêlés avec la direction de l'Académie de Musique, firent que Paris eut plusieurs fois à s'occuper des faits et gestes du « Joli Nivelon ».

Peut-on, lorsqu'on traite de la troupe dansante de l'Opéra au XVIIIme, passer sous silence les noms de ces deux filles à la mode : la du Thé et la Cléophile ? Elles occupèrent il est vrai des emplois infimes à l'Opéra et la première même, ne figura que peu de temps sur la liste du personnel, mais leur vogue à la ville fut si prodigieuse qu'on a peine à l'imaginer. Les mémoires secrets nous ont décrit le luxe princier déployé par ces grandes impures, leurs diamants, leurs dentelles, leurs carrosses de porcelaine et leurs attelages de six chevaux « avec des harnais de marcassite »...

Folies... diront les gens austères, c'est possible, mais on peut être d'un avis différent. Jamais on ne fut aussi sensible à l'élégance et à la beauté qu'à cette époque. Les femmes, les jolies femmes bien vivantes, fraiches, heureuses de jouir de la vie, dominent de leur sourire le XVIIIme siècle d'un bout à l'autre. Il est permis de préférer la ravissante du Thé et la piquante Cléophile aux spléenétiques madames que façonnèrent les Romantiques après avoir lu Young et Ossian. Et nous comprenons davantage l'émoi que causait, au temps de Louis XVI, le passage à Longchamps d'une jolie fille d'Opéra que l'enthousiasme manifesté de nos jours par le public pour les boxeurs nègres...

Bien des artistes, parmi ceux qui débutèrent à l'Opéra pendant les 15 années qui précèdent la Révolution mériteraient encore d'être cités. Nous nous contenterons de mentionner quelques ballerines parmi les plus connues : Mlle Dorlé, Victoire Saulnier, Mlle Gervais, (qui remplaça Mlle Peslin comme premier sujet comique), Mlle Dupré, Mlle Zacharié, Mlle du Closet, Rose Miller, Mlle Langlois, Mlle Perignon...

LE THÉATRE A PARIS AU XVIIIme SIÈCLE

III

LES PETITS THÉATRES
LES THÉATRES DES SOCIÉTÉS
LES ACTEURS ET LES AUTEURS
LA MISE EN SCÈNE — LE COSTUME — LE DÉCOR



LE THÉATRE A PARIS AU XVIIIe SIÈCLE.

Troisième Partie.

Au moment d'entreprendre la fin de cet ouvrage une foule de scrupules, de réflexions et de regrets viennent nous assaillir.

En regardant les deux premières parties nous les trouvons trop volumineuses et en les relisant trop pauvres... Et pourtant il va falloir à présent, tâche difficile, traiter en moins de 200 pages plusieurs sujets intéressants.

L'établissement à Paris des scènes foraines, puis des petits spectacles, leur développement, leur succès, forment un chapitre des plus curieux de l'histoire du théâtre, et un chapitre assez obscur encore, bien que certaines salles célèbres comme la Gaîté, l'Ambigu, le Vaudeville ou les Variétés aient eu des historiographes avertis et scrupuleux... Mais il y eut tant de petits théâtres et des entreprises si étranges parfois...

Bref en regardant les notes s'amonceler sur la table, il nous semble probable que cette troisième partie presque toute entière, sera consacrée aux théâtres à côté... Et pourtant il est bien difficile de négliger les autres études qui complètent ce volume. Les spectacles de société par exemple, dont la vogue fut si grande au XVIIIme siècle, méritent mieux que quelques lignes hâtives.

Est-il possible aussi d'écourter le chapitre consacré, aux acteurs et aux auteurs ; les conditions sociales du comédien et son caractère distinctif, la misère de l'écrivain dramatique dépouillé par d'injustes lois, sont des thèmes infiniment tentants.

Enfin, ne pourrait-on pas écrire tout un gros volume pour raconter les efforts faits, par quelques grands artistes de cette période, pour donner aux costumes et aux décors du caractère et de la vérité ?

***

Encore quelques mots :

Dans cette partie, comme du reste dans les précédentes, il n'y aura au bas des pages que peu, très peu de notes. Il est évident que tout livre sérieux doit s'entourer d'un important appareil d'érudition. Mais celui-ci, pour raison majeure, fait exception à la règle : notre savoir est de trop fraiche date pour que nous puissions le produire orgueilleusement.

*En effet, c'est seulement après avoir parcouru avec un plaisir très vif, quelques ouvrages relatifs au théâtre au XVIII*eme *siècle que nous nous sommes mis, tout doucement, à écrire cette étude, et depuis lors, tous les jours, au fur et à mesure que cet ouvrage avance, nous nous instruisons un peu plus...*

Les spécialistes ne trouveront rien de nouveau dans cet ouvrage qui n'est pas écrit pour eux. Nous avons cherché simplement à encourager la curiosité de ceux, et ils sont nombreux aujourd'hui, qui aiment passionnément le théâtre.

LES SPECTACLES FORAINS ET LES PETITS THÉATRES.

Lorsqu'on jette un coup d'œil général sur le théâtre au dix-huitième siècle, ou plus exactement de 1700 à 1807, (époque à laquelle Napoléon, d'un trait de plume, vint rétablir le monopole théâtral et réduire à huit seulement les salles de spectacles de Paris qui s'étaient multipliées vers la fin de la monarchie et pendant la Révolution), on aperçoit très nettement trois périodes distinctes.

La première période, (la moins intéressante de toutes à notre point de vue spécial), s'étend de 1700 à 1760. Durant ce long laps de temps, les modifications dans les habitudes, dans les mœurs théâtrales, dans l'art dramatique lui-même se font très lentement et presque insensiblement. En apparence du moins, les principes d'ordre, de règle, héritage du siècle passé, se maintiennent encore assez exactement. Le monopole exclusif des trois théâtres reste intact et les comédiens du roi ou les directeurs de l'Académie Royale de Musique ont toujours assez facilement raison des forains (habiles souvent), qui tentent de leur faire concurrence, et de s'établir à Paris.

Par contre, pendant la seconde période, qui va de 1760 jusqu'à la Révolution, le relâchement de l'autorité et la désinvolture plus grande des auteurs, se manifeste sensiblement.

Chaque jour, les dramaturges se permettent davantage de licence, l'art dramatique se modifie profondément et l'ancienne classification des genres tend de plus en plus à disparaître.

En même temps, les directeurs de petits spectacles s'enhardissent. Ils ne comptent plus sur les franchises des foires pour jouer la comédie ou chanter le vaudeville. Déjà, en 1759, Nicolet prend à loyer la salle que Fauré avait fait construire au boulevard du Temple. Dix ans plus tard, tout près de là, sur ce même boulevard, Audinot fait élever son Ambigu-Comique, et bientôt, dans tout Paris, quinze, puis vingt théâtres ouvrent leurs portes.

Les comédiens officiels ont beau faire valoir leur privilège exclusif, protester avec véhémence, rien n'y fait, le pouvoir trop faible ferme les yeux...

Enfin, voici la troisième période, la Révolution.

Pendant dix ans, dans la tourmente qui bouleverse la France et l'Europe entière, l'art dramatique prend une forme toute nouvelle.

Les furieuses passions politiques sont portées sur la scène et, au jour le jour, les dramaturges exploitent dans leurs ouvrages les espoirs populaires et les agitations momentanées de la rue. 1791 avait vu proclamer la liberté absolue de représenter tout et partout. Aussi, en pleine terreur, Paris comptait près de cinquante salles de spectacle.

Par contre, durant ces terribles années, les ex-comédiens ordinaires du Roi si orgueilleux, si arrogants, si intraitables naguère, divisés, persécutés, emprisonnés, dispersés, s'en vont, pauvres acteurs errants, porter de salle en salle, *le feu sacré qui brûle sur les autels de Thalie et de Melpomène...*

LES FOIRES.

Il y avait à Paris, au XVIIIme siècle, régulièrement chaque année deux foires d'une exceptionnelle importance, la foire Saint-Laurent et la foire Saint-Germain. La ville entière se pressait dans leurs immenses bazars.

Jour et nuit, (car de huit heures à dix heures du soir toutes les boutiques étaient illuminées de chandelles), on avait peine à circuler entre les pittoresques baraques. « Tout y est pêle-mêle », rapporte un chroniqueur, « les maîtres avec les valets et laquais, les filous et les honnêtes gens. Les courtisanes les plus raffinées, les plus jolies filles, les filous les plus subtils sont comme entrelacés ensemble. »

François Parfaict dans son Agenda des Théâtres de Paris (1734), ne donne que peu de détails rétrospectifs, (à peine quelques lignes assez imprécises), sur ces foires, sujet qui, avec les idées du temps, devait du reste lui sembler bien indigne. Voici le passage :

FOIRE SAINT-GERMAIN.

« *A Paris autrefois il y avait deux foires Saint-Germain, présentement il* « *n'y en a plus qu'une. Tout ce qu'on sait de la première, est que dans le*

« XIIme siècle, on l'ouvrait quinze jours après Pâques et elle durait dix-huit jours.

« L'autre foire Saint-Germain, qui est celle d'aujourd'hui, dure depuis « deux cents ans. C'est la première, la plus longue et la principale foire de Paris. « Louis XI l'érigea en 1428 et la donna à l'abbé et aux religieux de Saint- « Germain, avec franchises huit jours durant. D'abord elle commença le premier



La foire St Germain

« jour d'octobre. Enfin, en 1630, elle fut commencée le 3 février et continuée « jusqu'au Dimanche des Rameaux ; ce qui a toujours été observé depuis.

FOIRE SAINT-LAURENT.

« L'origine de cette foire est incertaine, anciennement elle se tenait entre « Paris et le Bourget ; enfin en 1661 les Pères de Saint-Lazare obtinrent la « permission de la transférer en quelque endroit de leur domaine, et de plus « d'y faire des halles, des loges et des boutiques fermées, ce qu'ils exécutèrent « de la façon qu'on le voit aujourd'hui. »

***

Les privilèges dont jouissaient ces foires permettaient aux bateleurs, sauteurs, montreurs de marionnettes, de représenter librement. Il va sans dire que les marchands tiraient grand profit de ces divertissements qui attiraient la foule; aussi, les acteurs forains, malgré leur situation souvent précaire, eurent toujours certains appuis. (Entre autres celui du cardinal-abbé de Saint-Germain qui ne dédaignait pas d'intervenir pour protéger d'aussi indispensables histrions).

En dehors des trois théâtres officiels, seules les foires, au début du XVIII[e] siècle, pouvaient donner aux Parisiens quelques spectacles. Nous avons vu déjà, dans un autre chapitre, combien les Italiens, l'Opéra et surtout les Français, firent d'efforts pour limiter strictement les droits des forains à exécuter des danses de corde, à exhiber des phénomènes ou à montrer des marionnettes, et l'acharnement qu'ils mirent à faire interdire tout empiétement sur leurs privilèges.

Nous avons vu aussi, avec quel entêtement et quelle ingéniosité, les entrepreneurs de ces petits spectacles résistèrent à ces tyranniques exigences et comment l'Opéra-Comique, grâce à des arrangements avec l'Académie Royale de Musique, finit par avoir, (pendant la durée des foires seulement, cela va sans dire), une existence en quelque sorte légale.

Au XVIII[e] siècle, la foire Saint-Germain se tenait sur un terrain situé au nord du vaste enclos de l'Abbaye Saint-Germain-des-Prés, (dont les entrées principales se trouvaient rue Saint-Benoît). Cette abbaye était regardée comme une des plus vénérables de Paris et ses moines jouissaient, dans leur vaste enceinte, du droit de juridiction spirituelle et temporelle.

La foire, qui était composée de neuf rues couvertes et qui possédait trois cent quarante loges en charpentes, fut détruite par un terrible incendie en 1760, mais les constructions furent réédifiées tout aussitôt, et c'est en 1786 seulement, que ce bazar énorme cessa d'exister.

D'après l'Almanach Royal de 1780, la foire Saint-Germain commençait le 3 janvier et se terminait le dimanche de la Passion, (ces dates ne concordent pas avec les renseignements donnés par François Parfaict).

Disons pour terminer que, s'il faut en croire Sébastien Mercier, l'entrée de la foire Saint-Germain devait être singulièrement désagréable : « Négligence », dit-il dans son *Tableau de Paris*, « insigne et impardonnable, pour « ce qui regarde la commodité et même le salut public. Très dangereuse porte « du côté de la rue Tournon. La foule y est dans un péril inévitable par la « descente rapide des voitures qui enfilent cette gorge étroite, où il n'y a ni « recoin ni allée pour se sauver des roues qui effleurent la muraille. »

Bien moins importante que sa rivale, la foire Saint-Laurent datait probablement du règne de Louis VI, mais sa vogue, en 1700, était assez récente et ne remontait guère à plus de quarante ans.

C'était dans un ancien champ, vis-à-vis le couvent des Récollets au faubourg Saint-Laurent, (non loin de la Porte Saint-Martin), que les marchands et les baladins s'assemblaient.

Cette foire fut supprimée en 1789. Toujours au dire de l'Almanach Royal de 1780, elle durait du 25 juin, jour de Saint-Jacques, jusqu'au 20 septembre et elle était souvent prorogée...

Mentionnons une troisième foire qui se tint régulièrement à Paris pendant près d'un siècle : la foire de Saint-Ovide. Son nom lui venait des reliques d'un saint que possédait l'église des Capucines. Cette église se trouvait près de la place dite « des Conquêtes de Louis le Grand », (actuelle place Vendôme), où les forains dressaient leurs baraques. Là aussi des histrions et des farceurs occupaient un certain nombre de loges. (1)

***

Dans un ouvrage assez rare, intitulé : « *Séjour de Paris c'est à dire instructions fidèles pour les voyageurs de conditions etc...* » publié à Leyde en 1727 (2) — au moment où les foires à Paris connurent le succès le plus intense — nous avons eu la bonne fortune de trouver sur les deux foires principales des détails savoureux.

C'est avec une consciencieuse minutie que l'auteur de l'ouvrage le Sr. J.-C. Neimetz, conseiller de S. A. S. Monseigneur le Prince de Waldek, nous décrit les curiosités et les divertissements qui attendaient les visiteurs de ces marchés publics.

Pour débuter, le Sr. Neimetz nous entretient assez brièvement de la foire Saint-Laurent, qui, d'ailleurs était peu fréquentée par des gens de qualité. Après nous avoir indiqué l'emplacement de la foire, l'auteur nous en donne une description sommaire :

« Les boutiques qu'on y a dressées », dit-il, « forment des rues en « toute façon ; et derrière ces boutiques, surtout celles des Traiteurs et de « Caffé, il y a des jardins avec des jolies maisons de plaisance, où l'on se « repose, et où l'on se rafraichit en temps chaud, en beuvant toute sorte de « liqueurs. Cette foire qui dure six semaines, et quelque fois un peu plus « longtemps, n'est pour ainsi dire, que pour les campagnards, et pour ceux « qui demeurent en ces quartiers là. Elle n'est guère visitée par d'autres « gens de condition, soit parce que Saint-Laurent est un peu éloigné de la « ville, soit parce qu'en été on aime mieux se promener... Au reste cette « foire est couverte de tentes remplies de toute sorte de marchandises exquises,

(1) Il y avait à Paris au XVIIIe siècle encore plusieurs petites foires très achalandées. Entre autres la foire St-Roch.

(2) Leyde chez Jean Van Abcoude 1727. 2 vol.

« et les danseurs de corde, marionnettes et d'autres bateleurs n'y manquent « non plus. »

Mais pour la foire Saint-Germain, c'est tout autre chose, et le conseiller de S. A. S. le Prince de Waldek n'hésite pas à affirmer « qu'elle mérite d'être mise au nombre des plus grands plaisirs de Paris ».

Voici l'aspect de ce bazar de planches et de toile :

« La place de cette foire est environnée d'un clos d'ais et couverte par en « haut, pour y être garantie de pluie. Les tentes sont tellement rangées, qu'elles « composent des rues dans les formes, comme au faubourg Saint-Laurent. « L'on trouve ici les plus belles denrées, les plus riches effets, et des « manufactures de Paris, de toute sorte, excepté les livres; quoique le gros « de ces marchandises ne consiste qu'en des galanteries, en des confitures et « en du café ».

Mais ce sont surtout les « attractions » qui nous intéressent. Voyons celles que nous offrent les forains; sur ce chapitre l'auteur, heureusement, nous renseigne abondamment :

« Le plus grand divertissement du temps de la Foire St-Germain sont les « troupes de danseurs de corde. Il y en a quelquefois jusqu'à quatre ou cinq « de diverses sortes, qui ont dressé leurs théâtres en partie dans la cour de « la foire, en partie en dehors. L'affluence du monde est indicible, et il ne « manque point en ce temps là de spectateurs, ni même de fort considérables, « puisques les personnes de qualité sont alors de retour en ville des maisons « de plaisance, qu'elles ont à la campagne, et que nombre d'officiers sont « revenus de l'armée (en temps de guerre) sans parler de tant d'autres gens « de province, que les procès ou d'autres raisons ont attirés à Paris.

« J'ai quelquefois remarqué moi-même, que non seulement l'Opéra « et les comédies ordinaires, mais aussi cinq troupes de danseurs de corde, « ont été remplis de monde tellement, que rien de plus y pouvoit entrer.

« La troupe qui a une fois gagné le dessus, est la plus recherchée. L'on se « jette sur leur tente comme si on l'allait emporter d'assaut. La danse sur la « corde n'est pas de si grande considération que la Comédie qu'ils jouent « après.

« Les pièces qu'ils représentent, sont prises pour la plupart du Théâtre « Italien de Ghérardi, et ces Messieurs sont capables de jouer quelquefois « la même pièce quinze jours de suite, selon l'approbation qu'elle trouve. « Ces bandes se portent envie l'une à l'autre, remuant ciel et terre pour « attirer le plus de spectateurs.

« Cependant celle qui a le meilleur *Arlequin*, l'emporte sur les autres « ordinairement, les mots bas et burlesques, et quelquefois des gestes assez « impudents ne diminuent rien du prix d'une action. J'ai vu souvent avec « étonnement que même des dames de condition ont pu entendre et voir

« ces saletés, sans rougir de honte : que dis-je, elles n'ont pas pu cacher le « contentement qu'elles en ressentaient, puisqu'elles en riaient de bon cœur. « Mais qu'importe, c'est la grande mode de Paris. Plus une drôlerie est « *naturelle* et grotesque, plus on s'en divertit. Tout est permis à Arlequin et « Colombine, ces deux bons enfants.

« Outre les danseurs de corde, il y a dans la foire même quelques *parties* « *de joueurs aux Marionnettes*. Ces gens font un terrible vacarme, quand on passe. « L'un veut mettre son voisin au sac avec toutes ses pièces. Il y a quelques « ans qu'un de ces aventuriers fut si heureux que le maréchal de Villars, étant « un soir à la foire, eut la curiosité d'entrer dans cette boutique de marionnettes, « puisqu'on y représentait la victoire de Denain. Tout le monde suit « l'exemple de ce Seigneur, et comme la boutique ne les pouvait pas « contenir tous à la fois, le maître des marionnettes fut obligé de répéter la « même pièce cinq, jusqu'à six fois au même soir, pendant que les autres « joueurs ne pouvaient alors attraper pas un seul spectateur, quoiqu'ils fussent « peut-être aussi habiles. Voilà les caprices du Badaut de Paris. Le Polichinel « est quelquefois assez grossier et massif, mais cela n'empêche, que même « des dames de qualité ne viennent souvent voir cette sorte de spectacle.

« Au reste on montre encore un grand nombre d'autres curiosités pour « attraper l'argent, pendant cette foire. Il est impossible de les spécifier ici « toutes. Cependant j'espère que le lecteur ne trouvera pas mauvais que je « dise ici, comme en passant, ce qu'on a vu de rare et de surprenant à la « Foire de Saint-Germain, la dernière année que je fus à Paris. Le voici :

« 1°) Quelques voltigeurs non pareils, parmi lesquels un Anglois se signala « des autres par son adresse.

« 2°) Un homme sur l'échelle fit des cabrioles surprenantes avec elle, « qu'il sut néanmoins toujours tenir en balance.

« 3°) La prétendue Tourneuse Angloise, âgée de quelque vingt ans, qui « demeura près d'une demi heure sur le même point, toujours en se tournant « comme un sabot avec une grande rapidité, pendant qu'elle prit souvent le « change tantôt vers la droite, tantôt vers la gauche, et que tenant six épées « nues dans les mains, les pointes tournées contre soi-même, elle en mit « l'une à la gorge, l'autre à l'œil, une autre sur l'estomac, etc... et les « changea même souvent, pendant qu'elle tournait sans cesse, mais au bout « de la pièce, elle les ramassa toutes les six sous un bras avec une vitesse « inconcevable, métier très dangereux.

« 4°) Un Anglois, pareillement de quelque vingt ans, fit des contor- « sions et des mouvements de corps extraordinaires. Les membres lui « étaient comme disloqués et rompus.

« 5°) Un enfant à quatre bras, et d'autres monstres de toute sorte.

« 6°) Un lion d'une grandeur peu commune.

« 7°) Un singe habillé premièrement en mousquetaire, puis en demoiselle « et ensuite en arlequin. Cet animal salua la compagnie, ôta lui-même son « petit chapeau et le remit lui-même, s'assit sur une chaise, faite exprès pour « lui, comme ferait un homme, il fit de son petit mousquet tous les exercices « d'un fantassin, tira un coup de pistolet, dansa un menuet, il fit plusieurs « tours dans le cercle, monté sur un chien qu'on avait dressé exprès pour « cela, tenant un drapeau de sa patte, avec plusieurs autres actions de sem-« blable. L'on dit, que le maître de ce singe a gagné plus de 5000 Livres « pendant la foire.

« 8°) Un lièvre qui battait la caisse et puis fumait du tabac.

« 9°) La prétendue académie de pigeons. Il y avait quelques pigeons « qu'un certain homme avait appris à tirer un petit chariot comme font les « chevaux, à tourner la broche à laquelle on avait mis de la chair à rôtir, à « passer par dessus la baguette comme les chiens, à courir reprendre ce qu'on « leur avait jeté, avec plusieurs autres tours de souplesse.

« 10°) Un petit chariot à deux chevaux attelés (le tout travaillé de bois) « qui faisait des tours en chariant sur la table, et qui retournait de soi-même, « quand il était au bout, tout cela était l'effet de quelque ressort, qu'on avait « pratiqué au dedans du chariot, et qui le mouvait.

« 11°) Une autre invention mécanique de papier, qui représentait le « Théâtre de l'Opéra, une certaine machine y faisait entrer et sortir les person-« nages, un homme dans l'orchestre battit la mesure et à la fin on y voyait « paraître l'enfer avec toutes les peines, que les poètes lui ont attribué. Un autre « homme montrait un char de triomphe, artistement travaillé en du papier, « et encore un autre faisait voir des oiseaux rares de diverses sortes, etc... « Et qui peut nommer toutes les bagatelles qu'il y eut à cette foire, avec le « nombre infini de bateleurs et de joueurs de gobelets... »

Mais sans doute, le Sr. Neimetz a craint d'avoir montré ces histrions sous un trop beau jour, car il conclut très sagement :

« Toutes choses ne sont pas dignes d'être vues. Il s'y mêle beaucoup « d'imposture, comme il arriva un jour dans la tente d'un homme qui se « vantait de pouvoir montrer un crocodile tout vif; mais quand il eut allèché « par ce mensonge quantité de monde dans sa tente, il leur fit voir seule-« ment la peau d'un crocodile farcie. Avec tout cela, l'argent s'en va insen-« siblement sans aucun profit, et on a honte après de s'être laissé duper de « la sorte. »

LES THÉATRES FORAINS.

C'est surtout grâce à leurs démêlés bruyants avec les Comédiens privilégiés et l'Académie de Musique, que nous connaissons l'histoire des théâtres forains.

Les premières escarmouches remontent assez loin et nous voyons, bien

avant que Louis XIV eut établi son système de spectacles officiels, dès 1595, l'Hôtel de Bourgogne arguant de ses droits exclusifs demander l'expulsion d'une troupe d'acteurs qui donnaient cette année-là des représentations à la foire Saint-Germain.

Jusqu'alors on n'avait toléré à ces foires que des charlatans, des équilibristes, des faiseurs de tours de gobelets, des danseurs de corde et des montreurs d'animaux savants ou de phénomènes.

Mais, à la suite de la réclamation des comédiens privilégiés, intervint un arrangement et, depuis lors, certains farceurs acquirent le droit de séjourner à Paris pendant la durée des foires, moyennant une redevance de deux écus par an au profit de l'Hôtel de Bourgogne.

La plus ancienne troupe de forains sur laquelle nous possédons quelques détails un peu complets est celle du sieur Raisin, organiste à Troyes, qui, à la foire Saint-Germain, en 1662, fit interpréter des comédies par ses quatre enfants, (entre autres deux ouvrages dont le succès fut grand : « Tracassin rival » et « L'Andouille de Troyes »).

Ce Raisin montrait aussi au public une épinette qui semblait jouer d'elle-même. Grimarest (dans *la vie de Molière*) affirme qu'il amassa avec cette curiosité « plus de 20.000 livres pendant une seule foire Saint-Germain ».

Afin de ne pas être inquiété, Raisin sollicita et obtint du roi l'autorisation de continuer à donner des représentations dans la capitale et la bande qu'il dirigeait s'intitula désormais « Troupe du Dauphin ». Lorsqu'il mourut, deux ans plus tard, sa fructueuse entreprise passa à sa veuve qui attira pendant longtemps tout Paris grâce au jeune Baron.

En effet, ce précoce et talentueux comédien de onze ans avait, d'emblée, conquis le public par ses surprenantes qualités. Toujours au dire de Grimarest, « la Raisin s'était établie après la foire, proche du vieux hôtel de Guénégaud « et elle ne quitta point Paris qu'elle n'eut gagné vingt mille écus de bien ».

A vrai dire, Molière contribua aussi à cette retraite, car, ayant obtenu du roi un ordre de début pour Baron, et celui-ci ayant quitté la « Troupe du Dauphin », le public presque aussitôt délaissa complètement les représentations de la veuve Raisin.

Durant les dernières années du XVIIme, nous voyons déjà assez souvent les forains aux prises avec les pouvoirs publics, tantôt à la requête de la Comédie, tantôt à la requête de l'Opéra. Il convient de remarquer que ces poursuites étaient des plus arbitraires; sans cause apparente, tel entrepreneur se voyait impitoyablement poursuivi tandis que tel autre n'était même pas inquiété.

En vertu du privilège de Lulli, en 1676, La Reynie interdit à Brioché, montreur de marionnettes, de mêler de la musique à ses spectacles. Mais, l'année suivante, un forain fait jouer en plein Paris, au Marais, et en dehors



LE CHARLATAN FRANCOIS.

des foires, à des enfants, (sous le nom de Bamboche) (1), de petits ouvrages sans que les comédiens protestent en aucune façon...

C'est en 1678, que parait à la foire Saint-Germain, la première troupe complète de « sauteurs » dirigée par Maurice et Allard.

Ils donnent, avec un vif succès, un divertissement mêlé de danse et de chant, intitulé « Les Forces de l'Amour et de la Magie ». Les sauteurs jouent tranquillement durant toute la foire, mais le 4 février 1679 les autorités, tout en permettant à Maurice et Allard de représenter, leur défendent expressément et la danse et le chant.

Mais c'est après 1680, après la réunion des Comédiens Français, que la guerre contre les forains va prendre un caractère décisif et violent.

Dès 1681, deux entreprises, l'une intitulée « la Grande Troupe Royale du Scot Romain », (qui donne des représentations composées de tours de prestidigitation et d'une farce italienne, au jeu de paume de la place Royale sur le fossé Saint-Germain) et l'autre portant le titre prometteur de « Troupe Royale de tous les plaisirs », (qui joue des comédies nouvelles « ornées de quantités de changements de théâtre et machines surprenantes », au grand jeu de paume du Dauphin, également à la foire Saint-Germain), se voient assignées sans délai par la Reynie.

Les peines que les forains pouvaient encourir pour empiéter sur les privilèges des Comédies ou de l'Opéra, étaient alors fort sévères et les autorités avaient le droit, non seulement d'interdire aux entrepreneurs de représenter, mais encore de faire démolir leurs théâtres... C'est ainsi qu'Alexandre Bertrand, montreur de marionnettes, ayant tenté en 1689, puis en 1690, de faire jouer quelques ouvrages par des jeunes gens, le lieutenant de police fit abattre sa loge.

Pourtant, les directeurs de ces troupes ambulantes ne semblent guère avoir été intimidés par la sévérité des règlements. (Ils n'avaient il est vrai le plus souvent, que fort peu de chose à perdre, et beaucoup à gagner en bravant les foudres des théâtres officiels).

Presque toujours, c'est en faisant jouer des marionnettes ou des enfants que les forains essayèrent de tourner la difficulté, et de s'établir à Paris.

Ainsi, en 1688, Mlle de Villiers, (femme du comédien Villiers et sœur des frères Raisin), réunit une troupe d'enfants qui, sous le nom de « Petits Comédiens Français » interprêtent des comédies. Malgré ses frères et son mari, la Villiers dut fermer son théâtre sur la demande des gentilshommes de la Chambre.

En résumé, les forains pouvaient tout au plus, (s'ils voulaient rester dans les limites des autorisations que la police leur délivrait), se permettre

(1) Le nom de *Bamboche* était celui d'un peintre renommé de figurines.

d'avoir un Gilles pour faire des remarques plaisantes. Point de musique, pour ne pas porter atteinte au privilège de l'Opéra, point de dialogue, pour ne pas empièter sur celui des Français, et point de pantomime encore, la pantomime appartenant en propre aux Italiens. Strictement, ils n'avaient même pas le droit d'avoir un théâtre, mais une estrade avec une simple corde tendue pour les danseurs. On ne devait voir sur cette scène primitive ni peintures ni décorations. Le prix des places était taxé; à quatre sols et huit sols, ou à cinq sols et dix sols. Les jeux ne pouvaient pas finir après quatre heures et demie du soir, et enfin les baraques mêmes qui abritaient les spectacles forains, devaient être démontables et s'enlever à volonté...

Toutes ces restrictions, draconiennes en principe, s'adoucissaient en pratique, car, fort heureusement dans ce temps-là, comme le disait Panard dans un vaudeville :

Les lois ne sont qu'une barrière vaine
Que les hommes franchissent tous,
Car, pardessus les grands passent sans peine,
Les petits par-dessous.

Et bientôt, la clôture du Théâtre Italien, en 1697, allait permettre aux forains de prendre plus d'importance en s'enrichissant du répertoire (1), des comédiens, et du public de ce théâtre.

Presque aussitôt après la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne, quelques entrepreneurs firent construire aux deux foires des loges fixes, plus spacieuses, plus confortables, et plus élégantes que leurs anciennes baraques. Bertrand même, tente de s'établir à l'Hôtel de Bourgogne, vide désormais, mais d'Argenson de suite lui donne ordre de déguerpir.

Durant cette première période qui se prolonge jusqu'à l'aurore du XVIIIeme siècle, plusieurs noms d'entrepreneurs forains acquirent une certaine notoriété, à côté d'Allard, de la veuve Maurice, de Bertrand, les noms de Dubreuil, Tiquet, Rochefort, Scelle, Dolet, Laplace, méritent d'être retenus.

En 1706, un heureux changement intervint dans l'administration des spectacles. On donna aux lieutenants de police la haute main sur les théâtres. Dès lors, nous les verrons presque constamment prendre parti pour les petits théâtres contre la Comédie et l'Opéra.

Du reste, bien que misérables, ces entrepreneurs disposaient, dans leur inégale bataille contre les privilèges, d'une grande force, la popularité. En effet, la faveur, non seulement des gens du commun, mais encore celle des personnes de condition qui goûtaient fort ces spectacles poivrés, leur

(1) En effet, les farces italiennes avaient de grandes ressemblances avec les productions que les acteurs forains offraient à leur clientèle.

était acquise. Enfin, sous un régime arbitraire, mais au fond assez indulgent, ils profitaient et des lenteurs de la procédure, et des conflits de juridiction.

Depuis 1707, date à laquelle la veuve Maurice et Allard, pour échapper aux incessantes poursuites des autorités signèrent un traité avec l'Opéra, traité que leur permettait, moyennant redevance, d'user de chanteurs dans les divertissements, de danseurs dans les ballets, et de changer de décoration, l'histoire des « Théâtres Forains » se confond en grande partie avec celle de l'Opéra-Comique.

Et en somme, sauf une seule année, en 1719, aussi bien à la foire St-Laurent qu'à la foire St-Germain, les entrepreneurs de spectacles, d'une manière ou d'une autre, parvinrent toujours à représenter des farces, des divertissements, des parodies, des arlequinades, des pantomimes, des vaudevilles ou des opéras-comiques, et ce malgré les sévères ordonnances et les poursuites rigoureuses.

Entêtés, habiles, courageux, ils usent de cent stratagèmes pour arriver à leurs fins.

Un jour, deux directeurs durement pourchassés, font une vente simulée de leurs loges à des Suisses, (car, les Suisses jouissaient alors, de certains privilèges qui leur permettaient de faire valoir leur industrie dans plusieurs professions); d'autres entrepreneurs, plus tard, se voyant menacés, jouent à la muette, (c'est à dire une sorte de pantomime, où les récits étaient remplacés par un galimatias), ou encore en écriteaux. Enfin, les dialogues ayant été totalement interdits, Piron donne au théâtre de Francisque « l'Arlequin Deucalion », qui n'est qu'un long monologue...

Bien des noms de directeurs de petits spectacles peuvent être cités pendant ces années de lutte ingénieuse : le sieur et la dame Gaultier de St-Elme, la dame de Beaulne, Catherine Vanderberg, Nivelon, Lalauze, Restier, Francisque, Hamoche, enfin Monet, puis Moet, Favart, Corby et de Hesse, qui réussirent à établir définitivement à Paris l'Opéra-Comique.

Les auteurs qui ne dédaignèrent pas, dès le début du siècle, de travailler pour ces infimes spectacles, étaient parmi tant d'autres : Piron, Liffichard, Carolet, d'Orneval, Fuselier, Panard... et René Lesage qui de 1713 à 1739, c'est à dire en 26 ans, fit représenter dans les théâtres des deux foires cent une pièces...

Lesage, d'Orneval et Fuselier, même, furent aussi des entrepreneurs. Dans une petite loge située au préau de la foire St-Germain, en 1722, sous le nom de La Place, ils donnèrent un ouvrage charmant : « Les Marionnettes étrangères de la Foire » (1), avec un considérable succès.

Vers 1730 déjà, l'Opéra-Comique était parvenu à réunir toute une

(1) Les acteurs étaient de grandes marionnettes en bois.

pléïade d'auteurs et de compositeurs remarquables et une troupe d'acteurs assez extraordinaire pour rendre jalouses les deux Comédies.

Mais c'est en 1759 seulement que Jean-Baptiste Nicolet, farceur et fils de farceur, qui depuis longtemps attirait la foule dans sa baraque, aux foires St-Germain et St-Laurent, par des spectacles variés et attrayants, et principalement par des tours de force et des exhibitions d'animaux savants, obtint l'autorisation de louer une salle sur les boulevards et d'y donner quotidiennement des représentations... Dès lors s'ouvrit pour les spectacles à Paris une vie nouvelle..

LES PETITS THÉATRES.

C'est principalement au faubourg du Temple et dans le Palais-Royal, (ou dans les rues avoisinantes), que les petits théâtres vont se grouper, vers la fin du XVIIIeme siècle.

La vogue de ces nouveaux centres de gaîté et d'amusement se fera au grand détriment de la rive gauche de la Seine, et le Pont-Neuf, qui était le lien populaire et bruyant entre deux parties très importantes de la capitale, se verra, surtout après la fermeture de la foire Saint-Germain, en 1786, déserté presque complètement.

Le boulevard du Temple, et le Palais-Royal, occupent une place considérable dans l'histoire des théâtres à Paris; aussi nous avons pensé qu'il serait utile de consacrer une courte notice à ces deux endroits, qui furent si longtemps fameux.

LE FAUBOURG DU TEMPLE.

Déjà, vers 1760, Paris s'était aggrandi singulièrement, mais le faubourg du Temple, où Nicolet allait élever son théâtre, ne présentait encore qu'un aspect champêtre. Au XVIeme siècle, cette artère, ouverte sur l'ancien enclos de Malavert, n'était qu'un vague chemin à travers champs, et l'on y bâtissait à peine au temps du roi Louis XIII. (1)

Pourtant, déjà sous la Régence, une grande animation joyeuse régnait au faubourg du Temple. Le peuple, ainsi que la bonne société se donnaient volontiers rendez-vous dans des cabarets qui avaient acquis une grande réputation. La Courtille, (ou le jardin), la fameuse Courtille, entre autres, où fut arrêtée Cartouche en 1721, était une guinguette célèbre dans tout Paris.

(1) Louis XIV en 1788 ordonna la construction du cours qui, traversant l'enclos et le Marais du Temple, partait de la porte St Antoine pour aboutir à la rue des Filles-du-Calvaire. « On combla les fossés, on planta des arbres et la promenade se poursuivit jusqu'à la porte St Martin » (Georges Cain. « Anciens Théâtres de Paris. E. Fasquelle éd. 1920.)

Mais, très vite, durant la deuxième moitié du siècle, une transformation se fera et le boulevard du Temple deviendra la promenade à la mode que Cadet Buteux a chantée :

La seul' prom'nade qu'a du prix,
La seule dont je suis épris,
La seule ou j' m'en donne ou je ris,
C'est l' boul'vard du Temple à Paris....



La promenade des Boulevards du côté de la Porte du Temple
(d'après une gravure de Pierre Deshayes)

Avant 1789, il y avait déjà six théâtres sur le boulevard du Temple : les Grands Danseurs du Roi, de Nicolet; l'Ambigu-Comique, d'Audinot; le Théâtre des Délassements Comiques, du sieur Valcour, et le Théâtre des Associés, que dirigeait Salé, la salle des Variétés Amusantes et celle des Élèves pour la danse de l'Opéra. Enfin, on y trouvait encore le Salon des Figures de Curtius, (salon renommé, qui demeurera populaire jusqu'à la monarchie de juillet), l'amphitéâtre équestre d'Astley, plusieurs cafés, (le café Creté, le café de l'Ambigu Comique, le Café Goddet, le café de

l'Épi-Scié et le curieux cabaret de la Galiotte), quelques maisons isolées et deux restaurants, Bancelin et Henneveu, où l'on faisait des parties fines, tout en écoutant chanter Fanchon la vielleuse.

Ainsi donc, dès cette époque, on trouvait dans cette pittoresque avenue bien des distractions : le spectacle, l'alcool et les femmes.

Après la Révolution, après qu'un décret de l'Assemblée Nationale eût



Le Boulevard des petits spectacles
(d'après une gravure de la collection Destailleurs, Cabinet des Estampes)

proclamé la liberté de toutes les industries, on vit s'ouvrir sur le boulevard du Temple une série de nouveaux théâtres, de restaurants, de cafés et d'estaminets. Les élèves de Thalie, les Pantagonins, les Petits Comédiens Français, le café Yon où l'on jouait la comédie, le café des Arts ci-devant Alexandre, le Jardin Turc, son concurrent Paphos, le Cadran Bleu, connurent alors une vogue extrême... puis encore une quantité de loges d'escamoteurs, de montreurs de marionnettes ou de phénomènes, de cabinets de curiosités et de physique, sans compter un grand nombre de boutiques... En effet, les marchands vinrent en foule s'établir dans ces

parages, où les flaneurs et les étrangers, depuis midi jusqu'à une heure avancée de la nuit, aimaient à se divertir. Les mamans avec leurs filles, les voleurs, les courtisanes, les ouvriers, les soldats, les banquiers et les domestiques, se cotoyaient chaque jour sur cette promenade joyeuse et surtout bruyante, car les parades, les appels et les cris des vendeurs ambulants,

Et la trompette qui résonne,
L'ivrogn' qui jur', l' tambour qui bat,
Les chiens qui jou'nt, la cloch' qui sonne...

faisaient un fracas assourdissant.

A la fin du Directoire, la vogue du boulevard du Temple était toujours considérable, et plus tard encore, Rousseau, puis Galimafré et Bobèche, ces rois de la Parade, attirèrent longtemps les flaneurs qui voulaient rire, tandis que Pixérécourt et Caignez faisaient pleurer les gens sensibles avec leurs drames sombres...

Une seule salle de spectacle ayant appartenu au vieux Boulevard subsiste dans le Paris d'aujourd'hui : c'est le petit théâtre Déjazet.



LE PALAIS ROYAL.

Depuis très longtemps, les vastes jardins du Palais-Royal étaient un lieu de rendez-vous pour les oisifs, les jolies filles en quête d'aventures, et les nouvellistes. Depuis longtemps aussi l'Opéra s'abritait dans une vaste salle, brûlée en 1763, mais rebâtie aussitôt (1770) qui s'élevait à l'aile droite de la demeure des ducs d'Orléans.

Vers 1780, Philippe d'Orléans, le futur Philippe-Égalité, gèné d'argent, décida son père à transformer cet apanage presque improductif, qui, depuis 1692, n'avait subi d'autres changements que la destruction de deux galeries se trouvant à l'aile gauche du Palais, en un quartier vivant de commerce et d'affaires. Dans ce but, en 1781, il fit abattre les marronniers du parc, et percer deux artères, qui prirent les noms de rues de Valois et de Montpensier, puis, malgré les quolibets de la Cour, il entreprit de faire édifier quatre galeries destinées à former une sorte de foire permanente, enfin, au milieu même du jardin, il construit un grand Cirque à demi-souterrain, pour abriter des spectacles et des cafés.

L'année même ou ces transformations furent entreprises, la salle de l'Opéra était anéantie par un terrible incendie. Aussitôt, le duc d'Orléans lui substitua, sur l'emplacement d'une galerie dite du parterre d'Énée, un nouveau théâtre, dont l'entrée principale donnait rue de Richelieu.

Bien que les travaux fussent menés rapidement, lorsque la Révolution éclata, trois côtés seulement du bazar avaient été terminés, et l'on construisit, à la place de la galerie du sud, un énorme hangar de bois où les marchands et la foule vinrent s'établir. Cette baraque, fameuse dans l'histoire de Paris, prit le nom de « Camp des Tartares » ou « Galeries de Bois ». Elle demeura debout, délébrée et grouillante de monde, durant quarante-trois ans.

Quant au cirque, il fut transformé en restaurant, puis en club, après 1789.

Il n'est guère la peine, car cela a été fait maintes fois, d'insister sur l'importance du Palais-Royal durant la tourmente révolutionnaire, ni de faire une description plus détaillée de cet endroit extraordinaire, qui, pendant près d'un demi-siècle, fut à Paris le centre brillant du luxe, du vice, des plaisirs et des affaires.





LES PETITS THÉATRES DEPUIS 1760 JUSQU'A LA RÉVOLUTION.

L'installation d'une manière permanente à Paris de petites salles de spectacles ayant un répertoire de comédies ou de vaudevilles ne s'est pas faite, cela va de soi, sans résistance. Les seigneurs de la rue des Fossés, leurs camarades italiens, et l'Académie de Musique, avaient toutes les raisons possibles pour défendre vigoureusement les atteintes faites à ce qu'ils considéraient être leur droit. Ils s'élevèrent donc avec véhémence contre toutes les tentatives d'émancipation, mais heureusement, à cette époque, les idées avaient déjà singulièrement évolué, et les pouvoirs publics sentaient nettement qu'il convenait de donner des distractions à une population plus éclairée. Or, trois spectacles seulement pour une capitale aussi importante que le Paris d'alors, étaient d'une insuffisance manifeste et de plus, le répertoire de ces théâtres officiels, (principalement celui très littéraire des Français), destiné à une élite, ne pouvait convenir à toutes les classes de la Société.

Mais c'est surtout après 1774, après l'avènement de Louis XVI, que les autorités firent preuve de beaucoup d'indulgence pour les petits théâtres. (Il est vrai que le roi et la reine aimaient passionnément le spectacle). Enfin deux lieutenants de police, Sartines et Lenoir, protégèrent plus ou moins ouvertement les entreprises des forains. Les débuts de ces petits théâtres,

dont le succès bientôt allait devenir si considérable, furent, répétons-le, malgré de puissants appuis, bien modestes et bien difficiles, et ce n'est que lentement et insensiblement, qu'ils acquirent le droit d'empiéter sur les privilèges de leurs confrères officiels.

Jusqu'en 1764, malgré nombre de suppliques où il demande humblement un peu de liberté pour sa loge, Nicolet ne parvient à donner que des danses de corde. Vers 1767 encore, par ordre du roi, monsieur de la Vrillière, ministre de Paris, écrit deux lettres aux lieutenants de police pour les inviter formellement à défendre aux forains et les dialogues et les vaudevilles, et de ne leur permettre d'employer que six violons et dix danseurs.

Malgré ces défenses, Nicolet, puis plus tard Audinot, essayent d'employer à la ville le moyen qui leur avait si bien réussi aux foires. La troupe de danseurs de Nicolet se transforme petit à petit en troupe de comédiens, qui représentent d'abord des pantomimes, puis de minces ouvrages dialogués. Les « Comédiens de Bois » d'Audinot sont remplacés un beau jour par des enfants et ensuite par des acteurs véritables... et les autres scènes secondaires en font autant.

Naturellement, ces métamorphoses successives font jeter des hauts cris aux deux Comédies. En 1778 d'abord, en 1779, en 1781 et enfin en 1784, les Français et les Italiens poursuivent avec chaleur devant la Grand'Chambre, tour à tour, Nicolet et Audinot, les élèves de l'Opéra et les Variétés Amusantes. Dans de longs mémoires, ils accusent aigrement les autorités d'avoir laissé les spectacles forains devenir de véritables théâtres qui pillent leurs répertoire et dont la concurrence est redoutable.

Mais désormais ces récriminations sont sans effet et leurs amères doléances ne sont guère écoutées.

Dès 1772, l'Opéra de son côté, se plaint de l'audace des forains et fait défense à Audinot d'avoir des chanteurs, des danseurs et plus de quatre musiciens. Comme cette mesure rigoureuse est très mal accueillie par l'opinion publique, au bout de quelques jours, le directeur de l'Académie de Musique, en homme pratique, consent volontiers à la retirer, puis à donner les autorisations nécessaires, moyennant paiement d'une redevance annuelle de 12.000 Livres (1).

Enfin douze années plus tard, le 11 juillet 1784, l'Opéra dont les charges sont excessives et qui ne peut subvenir à ses frais, obtient par un arrêt du Conseil « le privilège de tous les spectacles des foires et des remparts de Paris, avec permission de le céder »; cet arrêt équivalait à proclamer, moyennant il est vrai une réserve pécunière, la liberté des entreprises théâtrales.

***

(1) L'Académie de Musique alors, était criblée de dettes.

Il ne faudrait pas croire pourtant, que le régime auquel étaient soumis les petits théâtres, même vers la fin du règne de Louis XVI, fut doux, juste, ou libéral. Tout au contraire, rien n'était plus arbitraire et plus bizarre. La censure entre autres se montrait à l'égard des spectacles à côté d'un raffinement grotesque et tyrannique.

On sait que la censure préventive n'existait pas en France au XVIIeme.



Vue du Boulevard du Temple prise à son extrémité
(d'après un dessin de la collection Destailleurs, Cabinet des Estampes)

L'Archevêque de Paris, secondé par le Parlement, (qui n'aimait guère les spectacles) exerçait alors un contrôle souverain sur les ouvrages dramatiques. C'est en 1701 seulement qu'apparaît une censure organisée : le 31 mars de cette année, Ponchartrain confia l'examen des manuscrits destinés à la scène au lieutenant de police d'Argenson, puis cinq ans plus tard, en 1706, un poste de censeur officiel fut créé à Paris. Le premier censeur en titre fut l'abbé Cherrier auquel succèda Jolyot de Crébillon, puis vinrent successivement Louis Marin, Crébillon le fils, Sauvigny et enfin Suard.

En dehors de la censure royale, essentiellement politique, les petits théâtres devaient compter encore sur l'approbation du lieutenant de police, et bientôt, deux censeurs nommés par la Comédie-Française et la Comédie-Italienne eurent aussi le droit d'examiner, de modifier et d'interdire les ouvrages destinés aux scènes de deuxième ordre. En effet, les théâtres privilégiés voyant qu'il leur était désormais impossible de faire respecter intégralement

leurs droits, s'étaient attachés à contenir les forains dans les limites d'un répertoire bêtement grossier. Et, sous prétexte de défendre leur répertoire menacé, ils censuraient sans indulgence tous les ouvrages destinés à leurs concurrents.

Préville et Molé pour les Français, Hesse et Camerani pour les Italiens, furent longtemps les censeurs des petits théâtres. Devant ce singulier Tribunal, seules les inepties, les grosses farces indécentes et sans aucun mérite littéraire, trouvaient grâce. Il suffisait qu'une pièce eût quelques qualités d'action, ou un dialogue agréable, pour être impitoyablement écartée.

Pourtant, à la veille de la Révolution, un petit théâtre, les Variétés-Amusantes, (que dirigeaient Gaillard et Dorfeuille), obtint du Roi des règlements (1787) qui limitaient les droits des privilégiés à réclamer auprès du Lieutenant de police s'ils découvraient quelque emprunt fait à leur répertoire.

En dehors des odieuses censures, en dehors de l'obligation de payer de fortes redevances à l'Opéra, les petits théâtres étaient tenus encore à n'avoir que des répertoires spéciaux, à desservir à la fois le boulevard et les foires, (ce qui les obligeait à posséder deux loges en dehors de leur théâtre), à payer très exactement et le quart des pauvres et la garde, enfin à commencer leurs représentations à quatre heures du soir et à ne prélever pour les places qu'un prix excessivement minime..

En vérité, il fallait aimer singulièrement le théâtre pour solliciter à cette époque, la permission d'ouvrir une salle de spectacle !...





LES PETITS THÉATRES APRÈS 1789.

Bien que l'opinion publique se fût, dès les premières heures de la Révolution, manifestée en faveur de la concurrence absolue en matière théâtrale, et de l'abolition de la censure, ce n'est qu'en 1791 qu'une loi bienfaisante vint donner au théâtre la complète liberté. Il est vrai que déjà en 1790, (le 24 août), l'Assemblée Nationale, avait dégagé en partie les petits théâtres du joug tyrannique qui pesait sur eux, en attribuant aux officiers municipaux le droit d'interdire ou d'autoriser les spectacles publics. Ce décret, en quelque sorte, abolissait implicitement le monopole, mais ne mettait cependant pas tous les théâtres de Paris sur un pied d'égalité absolue, car, (fait à noter), il maintenait une certaine distinction entre les théâtres et les spectacles (ou petits théâtres).

Quant à la censure, elle ne fut pas supprimée immédiatement après la prise de la Bastille, et Suard conserva son poste jusqu'en 1791. Il va sans dire que, depuis le début de la tourmente, il affectait une indulgence extrême et se contentait, lorsque une œuvre lui semblait par trop violente, de la suspendre temporairement.

C'est donc seulement après la promulgation de la Loi des 13-19 janvier 1791, qu'il fut enfin possible en France, suivant les vœux des auteurs dramatiques et des entrepreneurs de spectacles, de représenter « tout et partout ».

En effet, l'article premier de cette Loi proclamait :

« Tout citoyen pourra élever un théâtre et y faire représenter des pièces « de tous les genres, en faisant préalablement à l'établissement de son théâtre, « sa déclaration à la Municipalité du lieu ».

Quant à la censure préventive, elle était totalement abolie et la Loi n'accordait même pas aux officiers municipaux le droit de défendre ou d'arrêter la représentation d'une pièce. Néanmoins, les auteurs et les comédiens étaient tenus responsables des spectacles offerts au public. (Cette dernière restriction devait avoir par la suite, durant la Terreur, pour plusieurs auteurs et comédiens, des conséquences très graves).

Naturellement, à la suite du vote de l'Assemblée Nationale, les salles de spectacles se multiplièrent à Paris d'une manière surprenante et aux heures les plus terribles de l'année 1793, on comptait plus de trente théâtres dans la capitale et un grand nombre de cafés chantants.

Ici, arrêtons-nous un instant, car une question intéressante se pose.

Les spectacles abusèrent-ils de l'indépendance soudaine qu'on leur avait accordée ? Il semble bien que non, surtout, si l'on tient compte de l'époque tourmentée où ils firent l'essai de cette liberté. Certes, la plupart des ouvrages parus alors n'ont qu'une valeur littéraire relative, et sont souvent même assez grossiers. Mais cela en quelque sorte était fatal. Aux heures où tant d'effrayants problèmes occupaient les esprits, où tant de passions se trouvaient déchaînées, les auteurs devaient nécessairement faire des ouvrages hâtifs dans les quels se reflétaient et la nervosité et la brutalité du peuple révolté...

La liberté dont jouirent les théâtres dura peu, trois années, mais elle fut pour ainsi dire absolue, et les auteurs, à condition toutefois de ne point parler de politique ou de composer des pièces dans l'esprit du moment, pouvaient presque tout dire. Seuls, les imprudents dramaturges qui mettaient quelque restriction à leur enthousiasme républicain, risquaient d'avoir des salles houleuses pour siffler ou applaudir leurs œuvres et de passer quelques mois en prison.

La première atteinte officielle à la Loi de Janvier 1791, fut la circulaire du 26 avril 1794, par laquelle les administrateurs de la police, Faro et Lelièvre, ordonnaient aux directeurs de théâtres de faire disparaître dans les ouvrages qu'ils faisaient jouer toutes les qualifications et tous les titres de duc, comte, marquis, baron, monsieur et madame « noms émanant d'une source impure ».

Dès lors, Faro et Lelièvre exercèrent en fait et avec rigueur la censure qui fut, du reste, le 14 mai, rétablie régulièrement et confiée à la Commission de l'Instruction Publique. Cette mesure, bien que peu compatible avec les idées républicaines, avait du moins le mérite d'être en principe égale pour tous les théâtres de Paris.

Il est assez curieux de constater que la censure ainsi rétablie se montra d'une rigueur extrême :

« On peut affirmer qu'à nulle autre époque », dit M. Albéric Cahuet, « la censure ne fut aussi violemment tyrannique que pendant les années « révolutionnaires. Sur cent cinquante et une pièces qu'elle examine en trois « mois, elle en rejette trente-trois et en mutile vingt-cinq. D'ailleurs, la censure « officielle ne fut point la seule redoutable : les comités de gardes nationaux, le « Club des Jacobins, la Commune de Paris surtout s'arrogèrent le droit de « dénoncer et de faire interdire les pièces ». (1)

Bientôt, d'autres mesures tyranniques dirigées cette fois plus particulièrement contre les petits théâtres, allaient venir aggraver encore le décret du 14 mai.

Dès le début du Directoire, il semble bien qu'une partie des politiciens au pouvoir se soient élevés contre la trop grande licence des théâtres à côté. Ces défenseurs de la morale, reprochaient aux scènes de deuxième ordre de rechercher souvent le succès dans le scandale et d'être en conséquence, un passe-temps démoralisant pour le peuple. Aussi, pour donner satisfaction à une partie de l'opinion publique, le 14 Frimaire an VIII, une censure des mœurs fut établie pour renforcer la censure de police...



La Révolution avait affranchi les théâtres, mais n'avait pas eu le temps de les organiser; Napoléon en revanche, les organisa fortement, mais ne leur laissa plus aucune liberté. Même, s'inspirent des idées de l'ancien régime, il osa rétablir dans la capitale en faveur de certains théâtres, des privilèges et des monopoles partiels.

Il est certain que l'empereur n'aimait pas les théâtres à côté et cela du reste se conçoit : ces entreprises étaient trop indépendantes, et les spectacles qu'on y offrait au public pouvaient difficilement être composés sur commande et s'entourer de cette pompe officielle qu'il affectionnait tant.

Peut-être aussi, si l'on en croit M. Henry Lecomte (2), le goût qu'avait Joséphine pour les petites scènes, fut-il pour quelque chose dans la décision brutale que prit Napoléon un beau jour, de supprimer à Paris vingt-deux petits théâtres d'un seul coup.

Voici l'anecdote telle que nous la conte l'auteur de « Napoléon et le Monde Dramatique »; le lecteur jugera :

« Plus frivole qu'il l'eût fallu, l'Impératrice ne se contentait pas de « fréquenter les grands théâtres, elle se rendait parfois dans quelque petite « salle pour s'y amuser comme une bourgeoise. Elle s'habillait alors simple- « ment et occupait une petite loge; ce demi-mystère ne l'empêchait pas « d'être reconnue, ni d'être victime des indiscrétions de la presse. Ayant

(1) « La liberté du Théâtre en France et à l'Étranger », 1 vol. Dujarric édit. Paris 1902.

(2) « Napoléon et le monde dramatique ». Paris. H. Daragon 1912.

« eu l'idée d'aller, le 21 février 1807, au Théâtre de la Cité, où les acteurs « des Variétés-Montansier jouaient une bêtise intitulée : *La famille des Innocents*, qui faisait courir tout Paris, elle put, le lendemain, lire dans le Journal « de Paris, ces lignes inattendues : « Il y avait hier une foule immense au « Théâtre de la Cité. Des cris de Vive l'Impératrice et plusieurs reprises « d'applaudissements ont pendant quelque temps interrompu le spectacle. « L'auguste objet de ces acclamations n'était malheureusement pas visible à « tous les yeux, mais tous les cœurs ont deviné sa présence et l'allégresse a « été générale. » Instruit par cet entrefilet, l'empereur se formalisa de l'incartade « de son épouse. — « Mon amie, lui écrivait-il d'Osterode, le 17 mars, il ne « faut pas aller en petite loge aux petits spectacles; cela ne convient point à « votre rang. Vous ne devez aller qu'aux grands théâtres et toujours en grande « loge. » Il revint, le 25 du même mois, sur ce sujet qui lui tenait au cœur. — « Pour m'être agréable, il faut absolument, en tout, vivre comme tu vivais « lorsque j'étais à Paris. Alors tu ne sortais pas pour aller à des petits specta- « cles, ou autres lieux. Tu dois toujours aller en grande loge. Pour la vie de « chez toi : recevoir là, et avoir tes cercles règlés; voilà, mon amie, le seul « moyen de mériter mon approbation. Les grandeurs ont leurs inconvénients : « une Impératrice ne peut aller où va une particulière ».

Ce fut la Loi du 29 juillet 1807, (cinq mois après l'incartade de l'Impératrice), qui réduisit les théâtres de Paris, déjà dépouillés par plusieurs circulaires et différents décrets de presque toutes leurs libertés, à huit : quatre scènes subventionnées et quatre petits théâtres élevés au rang de théâtres privilégiés : la Gaîté, l'Ambigu-Comique, les Variétés et le Vaudeville. Quant aux autres spectacles, ils durent disparaître dans un délai de deux semaines et les malheureux entrepreneurs, ruinés, les minables comédiens jetés sur le pavé de Paris ne reçurent ni les uns ni les autres la moindre compensation du Gouvernement...

Ainsi, depuis leur établissement à Paris, en près de cinquante années, les petits théâtres n'eurent guère que trois années d'indépendance complète, Pourtant on avait peu de chose à leur reprocher. Répétons-le, si les ouvrages qu'ils offrirent au public furent généralement médiocres, les scènes officielles ne furent guère plus heureuses. L'art en général est absent des pièces de cette époque où les esprits étaient distraits par tant de sujets graves.

Enfin, l'accusation d'immoralité dont on accablait le répertoire des spectacles à côté nous semble très exagérée. Les pièces les plus décolletées qu'on donnait alors sembleraient bien anodines aujourd'hui, et le vieux théâtre Italien ne manquait ni de situations équivoques ni de mots crus...

Par contre, il convient de reconnaître que les petites scènes formèrent toute une pleïade d'excellents comédiens et de parfaites comédiennes...



HISTOIRE DE QUELQUES PETITS THÉATRES DE PARIS.

Nous allons tenter de retracer ici, aussi exactement et aussi succinctement que possible, les annales des principaux petits théâtres qui s'établirent à Paris durant les quarante dernières années du XVIIIeme siècle.

Afin de simplifier notre travail, nous avons suivi l'ordre chronologique, sans nous préoccuper de l'importance plus ou moins considérable de l'entreprise dont nous racontions l'histoire.

THÉATRE DE NICOLET (1759).

Ce théâtre prit successivement les noms suivants: « Les Grands Danseurs du Roi » (1772); « Théâtre de la Gaité » (1792); « Théâtre de l'Emulation » (1795); puis enfin de nouveau celui de « Théâtre de la Gaité » (1797), qu'il a conservé constamment depuis lors.

***

Le théâtre de Nicolet est certainement le plus ancien spectacle qui parvint à s'établir d'une manière définitive et régulière dans la capitale. (En dehors bien entendu des trois scènes privilégiés). C'est, en 1759, que Jean-Baptiste Nicolet put obtenir des autorités la permission de s'installer,

afin d'y faire exécuter des danses de corde, dans un local du boulevard du Temple. (Remarquons que cette même année, et sur ce même boulevard, Viarme de Pontcarré, prévôt des marchands, avait déjà accordé diverses autorisations à des billards, cafés et guinguettes). Bien que le permis officiel de Nicolet ne lui donnât le droit ni de faire chanter, ni de faire parler sur son théâtre, les « puissances comiques » françaises et italiennes s'élevèrent néanmoins aussitôt et avec vigueur contre cet établissement. Il est vrai que Jean-Baptiste était un homme ingénieux et tenace; aussi les comédiens, sachant combien, dans la pratique, demeurait vague la limite entre des exhibitions d'acrobates et des représentations dramatiques, pouvaient à bon droit se méfier. Fort heureusement, leur protestation demeura vaine et le ministre se contenta de répondre que « les temps avaient changé » et qu'il fallait distraire le peuple.



Le Théâtre de Nicolet en 1775 d'après une vue d'optique (Bibliothèque Nationale)

Se sentant ainsi protégé, le nouveau directeur se mit résolument à la besogne, et son entreprise connut vite la prospérité. Du reste Nicolet était de la partie et connaissait admirablement les dangers de sa position et les goûts de son public. Fils et petit-fils de farceurs, il avait débuté comme danseur de corde dans une troupe de forains et c'est à force d'économies qu'il était parvenu à amasser assez d'argent pour s'établir à son tour directeur d'une baraque. (Sa troupe, avait succédé à celle de Gaudon, qui elle-même avait pris la suite de celle du sieur Restier.)

La loge de Nicolet aux foires St-Germain et St-Laurent, grâce à l'imprévu, à la variété, à la nouveauté des programmes qu'on y offrait au public, connut vers 1755 une vogue si grande que l'expression « de plus en plus fort comme chez Nicolet » devint proverbiale. Entre autres attractions, un singe parfaitement dressé remporta un succès inouï, et tout Paris voulut applaudir l'intelligent animal, lequel mimait avec adresse des scènes bouffonnes. (Ce singe éxécuta une extraordinaire caricature du célèbre comédien Molé, et l'amusante parodie inspira à M. de Boufflers des couplets qui furent longtemps fameux :

Quel est ce gentil animal
Qui dans ce jour de carnaval

Tourne à Paris toutes les têtes,
Et pour qui l'on donne des fêtes?
Ce ne peut être que Molé,
Ou le singe de Nicolet...

Les vers sont détestables, mais la réclame, pour Nicolet, était excellente...)

C'est donc précédé d'une certaine célébrité que Nicolet vint s'établir au boulevard du Temple. Le local qu'il occupa tout d'abord, fut la salle construite par Antoine Fouré pour donner des féeries à grand spectacle (et que les Italiens avaient occupée en 1760) et, ce n'est qu'après plusieurs années qu'il obtint la permission de faire bâtir un théâtre à son goût. Les travaux commencèrent en 1764, toujours sur le boulevard du Temple, mais assez loin. Il est malaisé de se faire une idée des difficultés de toutes sortes que Nicolet eut à surmonter pour mener à bien son entreprise. Tout d'abord, les autorités lui interdirent d'élever sa bâtisse plus haut que les remparts de la ville. Ensuite, pour rendre l'accès de son théâtre possible, il fut obligé de combler les fondrières, de dessécher les flaques d'eau et d'entretenir continuellement le boulevard qui, en hiver surtout, avec la neige et la glace était presque impraticable.

Enfin, et c'était là le plus ardu, il fallait pour attirer le public dans ces lointains parages, des spectacles singulièrement attrayants, ce qui ne pouvait guère être réalisé sans empiéter sur les privilèges et des Comédies et de l'Opéra.

L'audacieux Nicolet s'émancipe dès 1764 et joue tranquillement des farces, des arlequinades, des comédies. Cette fois, les trois théâtres officiels le font durement rappeler à l'ordre. N'importe, il s'entête et par tous les moyens tente de fléchir ses puissants adversaires.

Lisez cet extrait d'une lettre obséquieuse écrite aux Comédiens Français, afin d'obtenir qu'on lui tolère quelques grosses farces, et vous verrez qu'il savait être diplomate à l'occasion et exploiter chez les pensionnaires du Roi leur défaut le plus marqué : l'orgueil :

« *Mon nom caractérisé, comme celui du cabaretier, mon voisin, la drogue, la ripoupée...*

« *Laissez-moi rappeler à mes farces mes savetiers, mes soldats, mes marmitons et mes ravaudeuses...*

« *Mon spectacle est devenu plus délicat, mais je sens tous les jours qu'il m'est impossible de vivre avec la bonne compagnie.*

« *On vient pour huit sols, chez moi, s'asseoir fort à l'aise et sans être* « *gêné sur l'habillement, ni même sur la propreté.* »

Hélas ! il a beau écrire et même demander humblement à Mlle Clairon

d'intercéder en sa faveur, on lui refuse nettement l'autorisation qu'il demande.

Mais rien ne rebutait Jean-Baptiste et, très peu de temps après cet incident, il empiétait de nouveau sur le genre dramatique...

Puis quelques mois plus tard, (malgré une nouvelle défense, formelle cette fois, des autorités — 1767), sa troupe ne comprend pas moins de trente acteurs, soixante danseurs, vingt instruments et son répertoire se compose de deux cent cinquante pièces !...

Remarquons en passant, qu'il ne semble guère, qu'au début, les gens éclairés aient compris toute l'importance que pouvait prendre l'entreprise de Nicolet; il est étonnant de voir avec quel parti pris, quel mépris même, les journalistes et les personnes de qualité considéraient les efforts de cet homme intelligent et audacieux. Voici à ce sujet un passage caractéristique, il est détaché des Mémoires de Bachaumont (année 1769) :



« Les spectacles ont vaqué aujourd'hui, conformément aux ordres du « roi, c'est la formule, mais on a trouvé mauvais que le sieur Nicolet, chef « des marionnettes, qui aurait dû afficher, conformément aux ordres de M. le « Lieutenant de Police, ce soit assimilé aux grands « spectacles, aux spectacles pensionnés par Sa « Majesté. Le cas est d'autant plus grâve, que « cet histrion a déjà été réprimandé pour pareille « audace, on ne doute pas que les puissances comiques, lésées ne deman- « dent cette fois qu'il soit renvoyé à Bicètre, pour récidive de son inso- « lence. »

Comme on voit, l'auteur ne ménage guère ses expressions et ne cache pas son dédain pour « l'histrion », chef de marionnettes » !

Enfin, l'année 1772 amena pour Jean-Baptiste d'heureux changements, et ce, grâce à Madame Du Barry qui, ayant gardé sans doute un bon souvenir des farceurs qu'elle avait applaudis autrefois, eut l'idée, pour distraire son royal amant, de faire jouer des forains devant Sa Majesté et la Cour, à Choisy-le-Roy. Audinot vint tout d'abord donner une représentation le 9 avril avec un assez grand succès, puis, le 23 du même mois, se fut au tour de Nicolet. Son programme parut extrêmement agréable à ce noble auditoire et Louis XV, le soir même, lui accorda la permission d'intituler désormais son théâtre « Spectacles des Grands Danseurs et Sauteurs du Roi ». Dès lors, grâce à l'officielle étiquette, il lui fut permis de représenter avec une certaine

assurance. (Bien que les Comédies le poursuivent encore devant la Grand'Chambre en 1778).

En réalité, comme nous l'avons noté dans le chapitre précédent, c'est seulement plusieurs années plus tard que Nicolet, avec la complicité de l'Opéra put, moyennant une redevance annuelle de 24.000 livres, jouir d'une liberté et d'une sécurité presque complète (1784).

Jusqu'à la Révolution les programmes que « Les grands danseurs du roi » offraient au public, se composaient généralement (comme les spectacles de la foire), d'arlequinades, de farces et de pièces grivoises. Les entr'actes



Le Théâtre de la Gaité au Boulevard du Temple en 1810

étaient toujours occupés par des jongleurs, des équilibristes, des chanteurs et des chanteuses. Sans être très relevées, les comédies jouées sur cette scène ne manquaient pas le plus souvent, d'ingéniosité et d'esprit. Du reste, parmi les auteurs qui travaillèrent pour Nicolet, plusieurs acquirent une véritable célébrité : Dorvigny, Guillemin, Beaunoir — lequel écrivit cent quatorze pièces pour les « Grands danseurs », — et surtout Taconnet. Ce Taconnet, tout à la fois acteur et auteur, qui avait obtenu le surnom flatteur de « Molière du boulevard », fit jouer avec succès sur le théâtre de Nicolet, un grand nombre d'ouvrages amusants : « Les Aveux Indiscrets », « Les

Bonnes Femmes mal nommées », « Les Rémois », « Le Savetier Gentilhomme », « Les Ahuris de Chaillot », « Riquet-à-la-Houpe », « La Mort du Bœuf Gras », « Le Baiser donné et rendu »...

Quant à la troupe, elle était homogène et contenait des artistes excellents. Voici, l'état de cette troupe en 1790 : Constantin, J.-N. Braban dit d'Estival, Guyaumont, Branchu, Blondin, Isidor, Monval, Boulanger, Lefort. Les dames : Boursier, Baptiste, Cousin, Dubois, Saint-Quentin, et Dutacque ; un nommé Becquet tenait le rôle de Paillasse et un sieur Desvoyes y dansait l'anglaise dans les entr'actes.

Précédemment deux actrices avaient connu la grande vogue sur la scène du boulevard du Temple : tout d'abord madame Nicolet, femme de Jean-Baptiste, comédienne habile et charmante, qui se retira en 1780, pour se consacrer exclusivement à la direction de son théâtre. Puis une très jolie fille, Sophie Laforest. Cette étoile se montra, de 1780 à 1784, et interpréta avec un certain talent les rôles d'Agnès, de paysanne, de petite maîtresse. — Un Pierrot célèbre par sa naïveté, Baroto, avait aussi remporté de réels succès chez Nicolet, avant de passer aux Variétés-Amusantes (1780).

En l'an I de la République « Les Grands danseurs du roi » se virent contraints (comme tant d'autres théâtres à Paris), de changer de nom, et Nicolet baptisa son spectacle « Théâtre de la Gaîté », puis trois ans après (1795) il cédait l'entreprise au sieur Ribié, un ancien figurant, parvenu non-seulement à devenir un excellent acteur mais encore un grand directeur de spectacle. C'était de plus un type peu banal, si l'on en croit Brasier, qui trace de lui ce portrait amusant :

« Je l'ai vu directeur de la Gaîté, de Molière, de Louvois, de la Cité et de « plusieurs jardins publics. Son activité dévorante suffisait à tout. *C'est lui « qui inventa les affiches monstres... et les spectacles incommensurables.* Il annon-« çait le dimanche : « le Moine » mélodrame en cinq actes avec une pluie de « feu, « le Mariage du Capucin » en trois actes, « Koskoli » en deux actes, dans « lequel M. Ribié battra de la caisse, « le Ballet des Marchandes de Modes » et « des tours de physique. Tantôt on le voyait en phaèton tantôt marchant à « pied avec un parapluie, aujourd'hui menant le train d'un ambassadeur, « demain occupant une mansarde, mais toujours gai, toujours insouciant, « toujours heureux de sa position, formant mille projets à la fois, sa vie a « été un long problème, en somme il est mort comme il a souvent vécu, « pauvre, mais toujours directeur de spectacles ».

Ribié, ainsi que nous le prouve cette note, tout en conservant dans ses spectacles les farces joyeuses qui avaient fait la fortune de Nicolet, fit aussi représenter des « mélodrames », forme dramatique nouvelle, qui devait triompher sur ce théâtre pendant vingt-cinq ans, avec des ouvrages fameux, comme : « Marguerite d'Anjou », « L'Ange Tutélaire ou le Démon

femelle », « L'Amazone de Grenade », « La Fille Sauvage », « La Maison de Fer ou l'Épouse Criminelle », « La Morte vivante », « L'Homme de la Forêt-Noire », « La Tête de Bronze », « La Citerne », etc...

Parmi les pièces gaies jouées alors, nous n'en citerons que deux particulièrement célèbres : « La Nouvelle Parvenue » de Demaillot (1795), qui mettait en scène Mme Angot, et « Le pied de mouton », farce de Martinville, où le niais Dumenis se tailla un formidable succès avec cette phrase : « Demandez plutôt à Lazarille... »

En 1807, la Gaîté, comprise parmi les huit scènes privilégiés, continua ses représentations, et l'année suivante, la vieille salle construite en 1764 fut démolie et remplacée par une autre plus spacieuse et plus belle, bâtie sur les plans de M. Peyre.

Cette même année, Madame Veuve Nicolet, après un long procès avec le sieur Ribié, parvenait à l'évincer et obtenait le privilège du théâtre fondé par son mari; la direction alors passa à un sieur Bourguignon, qui avait épousé la fille de Jean-Baptiste Nicolet...

LES COMÉDIENS DE BOIS (1769).

Ce spectacle, une année plus tard, changea son titre contre celui de « Théâtre de l'Ambigu-Comique », qu'il a conservé depuis lors.

Très exactement le 9 juillet 1769 Nicolas Médard Audinot vint établir sur le boulevard du Temple (non loin de Nicolet), son spectacle de marionnettes, lequel, depuis quelque temps déjà, attirait la foule aux deux foires.

Bien des biographes ont retracé la vie d'Audinot; néanmoins, nous allons essayer à notre tour d'esquisser en quelques lignes l'histoire de cet homme si célèbre dans les annales du théâtre à Paris.

Né en Lorraine, à Hourmont, en 1732, Nicolas Audinot eut des débuts assez obscurs. Musicien de profession, il joua tout d'abord à Nancy, au concert de la ville, puis chez le duc de Grammont. Mais tout porte à croire que son métier ne lui plaisait guère et qu'au contraire il se sentait un goût décidé pour le théâtre, car, un beau jour, il abandonna son violon et s'engagea dans une bande de comédiens de province. Après quelques années, ayant fait des progrès dans son art, il vint à Paris et débuta avec assez de succès à l'Opéra-Comique de la foire. En 1762, lors de la fusion de ce spectacle avec la Comédie Italienne, Audinot fut compris parmi les six sujets privilégiés que la troupe royale reçut dans sa société.

Il ne semble pas qu'Audinot ait été très satisfait de son séjour à la Comédie-Italienne. En tous cas, en 1763, nous le voyons quitter ce Théâtre et aller jouer dans la troupe qu'entretenait le prince de Conti. Pourtant,

l'année suivante (à la suite de circonstances assez obscures), il reprenait sa place parmi les Comédiens du roi, mais, pour bien peu de temps. En effet, moins de trois années plus tard (1767), Audinot démissionnait de nouveau, avec éclat cette fois, se plaignant hautement d'être victime de noires injustices de la part des premiers gentilshommes de la Chambre...

Quelques mois après nous le retrouvons directeur du spectacle de Versailles et, en 1769, propriétaire d'une baraque à la foire Saint-Germain dans laquelle il montrait, avec succès, des marionnettes.



L'Almanach de Duchesne, nous a donné quelques détails sur ce spectacle fort amusant, qui permettait à Audinot de se venger avec esprit de ses persécuteurs :

« Chaque figure imitait un « acteur ou une actrice des Ita- « liens. Polichinelle était censé « le gentilhomme de la Chambre « en exercice, distribuant des « faveurs et des grâces avec un grotesque à faire pouffer de rire. Cette caricature fit courir tout Paris. » (1)

On possède sur les talents d'Audinot comme acteur, des détails précis. Grand de taille et très robuste, il tenait dans le répertoire de l'Opéra-Comique les rôles dits « à tablier ». Si l'on en croit les critiques du temps, sans être un excellent comédien, c'est avec beaucoup de vérité et de naturel qu'il représentait les hommes du commun et la grossièreté de leurs mœurs.

Nicolas Médard Audinot fut aussi auteur à l'occasion. Il a composé divers ouvrages amusants, entre autres « La Musicomanie », « Le Portefeuille » et une pièce en un acte mêlée d'ariettes intitulée « Le Tonnelier ». Cette œuvrette, représentée tout d'abord sur le Théâtre de l'Opéra-Comique de la foire en 1761, fut reprise en 1767 par les Italiens et figura au répertoire de Favart, puis de l'Opéra-Comique, pendant plus d'un demi-siècle. Nous allons voir à présent qu'Audinot, acteur et auteur passable, fut comme directeur un homme tout à fait exceptionnel.

Les Comédiens de Bois ayant assez vite lassé la curiosité du public, Audinot imagina de faire jouer à des enfants de huit à dix ans de petits

(1) « Les spectacles de Paris et de toute la France » chez la Vve Duchesne et fils. 1792.

ouvrages qu'il commanda à Moline et Plainchesnes, (deux auteurs comme lui brouillés avec les Comédiens Italiens). Ces pièces étaient généralement mêlées de couplets souvent très grivois, ce qui, naturellement, attirait la foule au nouvel Ambigu-Comique. La troupe enfantine du reste était excellente; Eulalie, la fille d'Audinot, âgée de huit ans, en était la vedette; elle se faisait remarquer par sa jolie voix et sa précocité. Auprès d'Eulalie, un charmant nain, Adrien Moreau (lequel avait déjà paru sur la scène d'Audinot en compagnie des « Comédiens de Bois » qu'il présentait au public) tenait avec beaucoup de vivacité les rôles d'Arlequin.

Durant toute une année, un public nombreux se porta à ce divertissant petit théâtre, mais, en 1771, l'Ambigu ayant représenté une sorte d'opéra intitulé le « Triomphe de l'Amour et de l'Amitié », l'Académie de Musique s'émut et fit défense à Audinot de faire chanter ou danser sur sa scène et d'avoir plus de quatre musiciens.

Dans son livre « Les Spectacles Forains et la Comédie-Française », Jules Bonnasies a relaté l'incident et indiqué comment il se termina:

« L'émotion que cette mesure excite la fait retirer quelques jours après, « selon Deligny, (en 1772, selon d'autres), moyennant, il est vrai, une rede- « vance annuelle de 12.000 liv. envers l'Académie de Musique. La date de « 1772 est la plus probable ».

En vertu de cet arrangement avec l'Opéra, Audinot se trouvait en quelque sorte sous la protection de ce puissant établissement; aussi, dès lors, il empiète doucement sur les privilèges des trois spectacles. (Les autorités heureusement se montraient alors indulgentes aux petits théâtres, et les ordonnances du lieutenant de police, Audinot ne l'ignorait pas, n'étaient plus guère que de simples formalités).

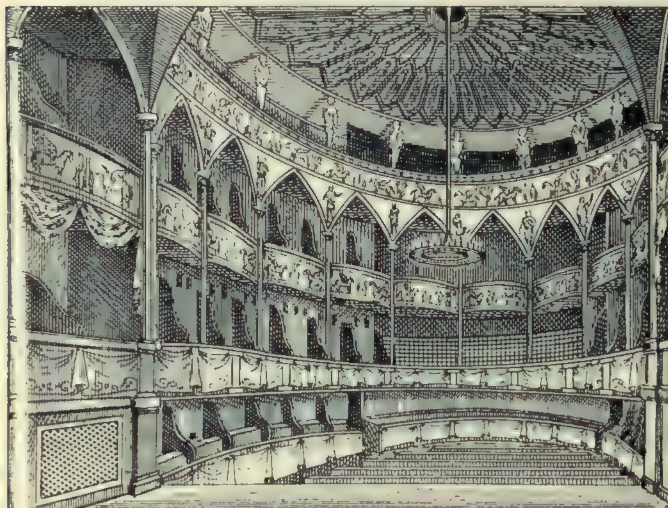
Les deux Comédies, certes, le menacent de temps à autre avec véhémence, mais, tout comme son voisin Nicolet, il laisse protester et, sans s'émouvoir, va de l'avant !... Bientôt son spectacle se transforme, la troupe enfantine est remplacée par une troupe formée de comédiens de quinze à dix-huit ans. En même temps, les programmes de l'Ambigu s'amplifient et se corsent singulièrement.

Et ainsi, par étapes successives, au bout de quelques années, la baraque de marionnettes se trouvait métamorphosée en un véritable théâtre possédant un répertoire aussi varié qu'amusant... Il convient de remarquer qu'Audinot fera, dès cette époque, des efforts marqués pour que les ouvrages joués sur son théâtre progressent en esprit, en finesse et aussi en décence et en tenue littéraire. Des comédies piquantes, des arlequinades bouffonnes, des vaudevilles ingénieux et même des drames aux tendances édifiantes, voilà ce que l'Ambigu offre tour à tour à son public.

D'ailleurs, depuis 1772 (avant même Nicolet son confrère), Audinot

avait eu l'honneur de jouer à Choisy, devant Sa Majesté, ce qui consacrait en quelque sorte la régularité de son établissement. Voici le récit que Bachaumont dans ses Mémoires, fait de cette représentation :

« En 1772, Madame Du Barry, qui cherchait tous les moyens de « distraire le roi que l'ennui gagnait aisément, avait imaginé de faire venir « Audinot jouer à Choisy avec ses petits enfants. C'était la première fois que « ce directeur forain paraissait devant Sa Majesté. On a donné d'abord : « Il « n'y a plus d'enfants », petite comédie en prose d'un « sieur Nougaret; où il y a de « la naïveté, mais des scènes « d'une morale peu épurée. « « La Guinguette », ambigu-« comique de M. Plainchesne; « c'est une image riante et « spirituelle de ce qui se « passe dans les tavernes, un « joli Téniers. On finit par « Le Chat botté », ballet pan-« tomime du sieur Arnould, « on n'a pas même oublié « la « fricassée », contredanse « très polissonne. Madame « Du Barry s'amusait infiniment, et riait à gorge déployée, le roi souriait quel-« quefois. En général, ce divertissement n'a pas paru l'affecter beaucoup. »



La salle de l'Ambigu, avant l'incendie du 13 juillet 1827.

Jusqu'en 1784, l'Ambigu-Comique continue, presque sans heurts, le cours de son existence et de ses succès. Hélas ! à cette date, des difficultés nouvelles surgirent pour Audinot.

En effet, l'Opéra, qui venait d'obtenir le privilège exclusif des foires et des remparts de Paris, adjugeait le 16 août pour quinze années à Gaillard et Dorfeuille, directeurs du Théâtre de Bordeaux, l'Ambigu-Comique et les Variétés-Amusantes, moyennant une redevance de 30.000 liv. pour chacun de ces deux théâtres.

A dire vrai, Audinot n'avait rien fait pour arriver à un arrangement avec l'Académie de Musique, car il pensait que l'adjudication n'aurait pas un caractère définitif et qu'après tout il resterait le maître de la situation par ses salles, ses décors, ses costumes.

Et, réellement, ce matériel considérable était indispensable aux nouveaux adjudicataires, aussi, Audinot comptait en demander un prix si énorme que Gaillard et Dorfeuille, très probablement, renonceraient à l'acquérir et abandonneraient l'entreprise. Dès lors, l'Opéra serait obligé de traiter avec lui à de meilleures conditions.

Le rusé compère avait deviné juste, mais en partie seulement, car Gaillard et Dorfeuille résistèrent bien plus longtemps qu'il ne se l'était imaginé.



Ce fut le 30 décembre 1784 qu'Audinot donna son spectacle de fermeture. (spectacle d'ailleurs fort habilement composé pour s'attirer les sympathies du public). La soirée se terminait par une pièce de circonstance « Les Adieux ou la Fin couronne l'œuvre ». Dans cette adroite comédie, où l'on remarquait ce vers :

A l'or de l'intrigant l'honnête
homme est vendu !...

tous les acteurs de l'Ambigu parurent en larmes à la dernière scène, avec à leur tête Audinot lui-même, un mouchoir à la main, qui, répondant aux acclamations, se contenta de désigner ses camarades en murmurant : « Messieurs, voici notre compliment... »

Le 1er janvier 1785, l'Ambigu, dirigé par Gaillard et Dorfeuille, fait sa réouverture non plus au boulevard du Temple, mais dans un local situé au coin des rues de Bondy et de Lancry, local qu'occupaient jusqu'alors les Variétés-Amusantes.



TALON

Audinot, ayant l'air de se résigner, avait pris la direction de l'ancien « Théâtre du Bois de Boulogne », à la Muette. Mais ce spectacle, trop éloigné, ne pouvait prospérer ; aussi, après quelques mois, il cédait l'entreprise. Puis, comme Gaillard et Dorfeuille ne semblent pas vouloir abandonner de bonne volonté l'Ambigu, il se décide à les attaquer judiciairement, en se basant sur certaines clauses du traité passé avec l'Opéra par les adjudicataires, pour le rachat de ses salles et de son matériel.

Enfin, après dix mois de bataille

et des échanges nombreux de mémoires sans aménité, le 27 octobre, las de lutter, Gaillard et Dorfeuille rétrocédaient l'Ambigu-Comique à un sieur Arnould Mussot, homme de paille d'Audinot, (lequel d'ailleurs, devenait bientôt officiellement son associé).

Le Théâtre du boulevard du Temple était alors dans un état déplorable de délabrement; aussi, dès qu'il fut rentré en possession de l'Ambigu, Audinot entreprit de faire bâtir une salle nouvelle, plus spacieuse et plus belle. Ensuite, toujours actif, bien que privé de son local, il se lance immédiatement dans d'autres entreprises.

« Tandis qu'il fait reconstruire son théâtre », nous conte un de ses biographes, « il joue dans les salles qu'ont laissées disponibles les Variétés et « les « élèves de l'Opéra », dont le local est abandonné depuis 1780. Le 3 « février 1786, il ouvre à la foire St-Germain, dans la salle des élèves, « séjour qui a causé l'erreur du « Voyage de France », où cet édifice est « intitulé *Ambigu-Comique*, le 15 juillet, au retour de la foire St-Laurent, il « ouvre dans le Théâtre que Célérier, architecte du premier, venait de rebâtir « en n'en conservant que le mur de fond et celui de face modifié légèrement. « On trouve la description de cette fameuse salle à voutes et à colonnes « gothiques qui émerveilla les parisiens, dans les Petits Spectacles de Paris, « par Nougaret (1787), et dans le Voyageur à Paris (an VIII). » (1)

La nouvelle salle de l'Ambigu-Comique, qui étalait sur le boulevard du Temple une lourde façade à colonnes, allait connaître pendant quelques années des succès bien autrement éclatants que sa devancière, avec un genre d'ouvrages tout à fait original, qu'Arnould avait inventé : la pantomime historique ou romanesque à grand spectacle. Ces œuvres naïves et compliquées, où la mise en scène jouait un rôle important, donnaient déjà en grande partie au public, les angoisses et les joies du mélodrame. Parmi les plus fameuses de ces singulières pièces (représentées de 1786 à 1798), on peut nommer : « Le Masque de Fer », « Hercule et Omphale », « l'Héroïne Américaine », « les quatre fils Aymon », « Dorothée » et surtout « Le Maréchal-des-logis », pantomime sentimentale où était retracée la belle conduite d'un dragon de la reine. Ce héros avait mis en fuite dans la forêt de Villers-Cotterets deux voleurs qui, après avoir pris à une jeune et jolie fille tout ce qu'elle possédait, allaient sans doute lui faire souffrir « les plus affreux traitements »...

La troupe de l'Ambigu, vers 1790, contenait des éléments remarquables :

« MM. Picardeaux, Saint-Aubin, Thomassin, Lebel, Robert, Laton, « Cardinal, Dufresnoy, Paris, Lafite, Vallée... et les demoiselles Langlade,

(1) On trouve aussi dans les « Souvenirs de Paris » de Kotzebue une description sommaire mais typique de l'intérieur du théâtre de l'Ambigu : « La décoration de cette salle est singulière — dit l'auteur — on y voit des colonnes gothiques, des bas-reliefs grecs et des draperies à la Française; trois rangs de loges et des galeries dans le fond et derrière les loges. »

« Rogoleau, Simonet, Rochetin; quant au pauvre Bordier, qui jouait admirable-
« ment les petits-maîtres et les abbés et qu'on avait surnommé le Molé des « boulevards, il avait été pendu à Rouen, en 89, pour avoir pris part, soi-« disant, à une émeute de grain, suscitée à cette époque pour préluder à la « Révolution. On assure que ce comédien mourut gaîment. Dans une pièce « de Pompigny, intitulée « Le Ramoneur Prince », au moment de monter dans « la cheminée il disait : « Y monterai-je ?... ou n'y monterai-je pas ?... » Quand « il fut au bas de la fatale échelle, on prétend que Bordier dit en riant au « bourreau : « Dis donc... y monte-« rai-je ou n'y monterai-je pas ?... » « Et il monta d'un pas ferme, « en saluant la populace qui le « huait. » (1)



Citons, encore parmi les acteurs les plus aimés du public à l'Ambigu avant 1800 : Talon l'un des premiers comédiens attachés à l'établissement d'Audinot, (ses débuts en effet remontent à 1770, il n'avait alors que quinze ans). Talon représentait à ravir les personnages précieux et musqués; Mlle Masson qui eut son heure de célébrité en jouant avec infiniment de grâce « La Belle au Bois-Dormant », enfin, Julie Diancourt, Vicherat, Bitner et Flore.

En 1791, Audinot s'était retiré et son théâtre avait passé entre les mains d'une foule de directeurs malhabiles ou malheureux : Picardeaux, Coffin, Rosny, Hector Chaussier, Camille St-Aubin, Béraud, Cuvillier... Enfin, en 1798, Corsse, un acteur du Théâtre Montansier, tenta à son tour (avec les fonds d'un capitaliste nommé de Puisaye), de ramener à la vie le pauvre Ambigu-Comique, terriblement délaissé depuis sept ans.

Corsse, à la vérité, bien qu'intelligent et audacieux, donna tout d'abord des spectacles assez médiocres et il allait même renoncer à son entreprise, lorsque Aude lui apporta « Madame Angot au Sérail de Constantinople ». Cette bouffonnerie (où Corsse jouait lui-même à la perfection un rôle comique), eut deux cents représentations de suite, chiffre inouï pour l'époque.

Dès lors, et ce pendant trente années, l'Ambigu-Comique ne connaîtra

(2) N. Brazier « Chronique des Petits Théâtres de Paris. »

que des beaux jours. Toute une série de mélodrames étonnants, dûs principalement à Caignez et à Pixérécourt y attireront une foule sensible et passionnée : « Cœlina ou l'enfant du mystère », « Le jugement de Salomon », « Tekeli ou le siège de Mongatz », « La femme aux deux maris », « L'homme à trois visages », « Les mines de Pologne », « Le Pélerin blanc », etc...

De 1800 à 1830 plusieurs comédiens et comédiennes de talent firent pleurer et rire le bon public de l'Ambigu. Voici quelques noms : Tautin, Defresne, Frénois, Dumont, Stokley père et fils, Christmain, Joigny, et Revalard « le tyran modèle », Mlles Lévèques, Adèle Dupuis, Rouze, Bourgeois, et Sophie Leroy...

THÉATRE DES ASSOCIÉS (1774 ou 1778).

Ce spectacle, au moment de la Révolution, prit le nom de « Théâtre Patriotique du sieur Salé », puis, en 1795, *celui plus simple de « Vaudeville du Boulevard », enfin, en* 1797, *celui plus modeste encore de « Théâtre sans Prétention ». Il fut fermé en vertu du décret de* 1807.

***

L'histoire de cette petite scène, dont l'existence dura plus de cinquante ans est fort curieuse.

La date exacte de la fondation du Théâtre des Associés (fondation singulière du reste), n'est pas connue, mais il semble qu'elle remonte assez loin, vers 1760 ou 1765.

Son premier directeur fut un modeste bateleur surnommé le « grimacier ». Il s'appelait Vienne et on le nommait aussi ironiquement Beauvisage parce qu'il était affreusement grèlé. Un jour, ce pauvre hère était venu s'installer sur le boulevard du Temple avec, pour tout attirail, une chaise qui lui servait de tréteau. Monté sur cette chaise, il divertissait les badauds, en exprimant par une mimique bouffonne et de hideuses contorsions de visage les différentes sensations, « sa dernière grimace était toujours celle de la supplication »; ensuite il faisait la quête, et le plus souvent l'auditoire se montrait généreux.

Lorsqu'il eut mis de côté quelques centaines de livres, l'ambition vint au grimacier, qui rêva d'avoir un vrai théâtre. Ayant acquis un bout de terrain au boulevard, il fit construire une loge en bois où, avec succès, il continua à se montrer au public.

Après quelques années de fructueuse exploitation, en sage, le grimacier, riche désormais, céda son fonds à un de ses confrères de la foire, qui montrait des marionnettes. Pourtant, en vendant son théâtre, il mettait une condition unique : c'était de demeurer Grimacier en chef et de se

produire durant les entr'actes. Dès lors, la baraque s'intitula « Théâtre des Associés ».

Il va sans dire que, bien vite, le nouvel entrepreneur remplaça les marionnettes par des « comédiens en personnes naturelles » (comme en disait alors), mais il faut croire que ce pauvre petit spectacle n'avait guère de protecteurs, car, presque aussitôt, par ordre des autorités, il dut fermer.

La baraque de bois fut démolie, mais, quelques années plus tard, Vienne reprit l'entreprise et obtint l'autorisation de faire construire sur le même emplacement une salle de spectacle qui ouvrit ses portes en 1774 suivant Benardin, en 1778 au dire de Jules Bonnassies.

Quoi qu'il en soit, on a conservé les couplets, dignes d'attention à plus d'un titre, qui furent chantés en l'honneur du Lieutenant de police Lenoir, le soir de l'inauguration de la nouvelle salle des Associés. Ces couplets, ne sont guère fameux, (les vaudevillistes d'alors ne se donnaient hélas !.. guère plus de mal que les revuistes d'aujourd'hui) :

PREMIER COUPLET.

(La foire personnifiée :)

Je revois la clarté du jour
Et mon cœur se rouvre à l'Amour.
Affreuse léthargie !
Je brave ton pouvoir ;
Ne crois pas que j'oublie
Lenoir, vive Lenoir !

DEUXIÈME COUPLET.

(Mondor, l'un des acteurs de la pièce d'ouverture :)

Thémis protège nos essais.
Amis, soyons sûrs du succès ;
Nanteuil (1) daigne y sourire.
Pour nous quel doux espoir !
Ne cessons de redire :
Vive, vive Lenoir !

TROISIÈME COUPLET.

(Un charbonnier :)

Le feu qui nous brûle en ce jour
Vaut mieux que « stila » de l'amour ;
Si la reconnaissance

(1) Le gendre de M. Lenoir.

Devient not' premier d'voir,
Le cœur fait dir' d'avance :
Vive, vive Lenoir !

QUATRIÈME COUPLET.
(Première Poissarde :)

Des rubans que j'aimons le mieux,
Pour nous parer sont d' rubans bleus ;
Si Jérom' veut me plaire,
Si Jérom' veut m'avoir,
Je voulons qu'il préfère
Les noirs, vive Lenoir !

CINQUIÈME COUPLET.
(Une seconde poissarde :)

J' n'oublirons jamais que c'est ly
Qui nous a fait r'venir ici :
L' portrait d' sa r'ssemblance
Cheux-nous voulons l'avoir,
J'ons dans l' cœur sa présence :
Vive, vive Lenoir !

Beauvisage devait être un habile homme, en tous cas, il parvint comme directeur à faire prospérer son entreprise. Du reste, il jouissait d'un singulier privilège : celui de représenter les pièces de tous les répertoires. L'Almanach des Spectacles pour l'année 1792 affirme même qu'il avait trouvé moyen de jouer sans réclamation « les pièces de tous les répertoires ».

Il est vrai que la représentation des chefs d'œuvre anciens ou modernes qu'il offrait à son public était assez différente de celle des Comédiens ordinaires du roi. En effet, il changeait tout d'abord les titres des ouvrages. (Ainsi « Le Père de Famille » s'intitulait sans poésie « Les embarras du ménage », et « Zaïre » prenait le nom ronflant de « Le Grand-Turc mis à mort »); puis, il remaniait largement le texte; enfin il faisait précéder les tragédies ou les comédies de marionnettes.

Quant à l'interprétation, le moins qu'on puisse en dire c'est qu'elle n'avait aucune prétention. A la porte, le sieur Beauvisage en personne, faisait, en habit à paillettes, le boniment, avant d'aller incarner Orosmane ou M. d'Orbesson.

Lorsque Beauvisage se retira, son théâtre passa à un nommé Anthiome Salé, acteur qui avait épousé une fille du célèbre Volange. (Salé jouait les

Arlequins; il avait choisi ce rôle car, étant borgne, sous le masque on ne remarquait pas son infirmité.)

Les Associés, avec la direction nouvelle, ne changèrent pas leur genre et continuèrent à afficher des tragédies, des comédies et des drames.

Mais les Comédiens Français, probablement mal disposés pour Salé, lui firent défense — par huissier — de jouer des ouvrages du répertoire.

Sans se laisser émouvoir, l'entrepreneur se contenta de leur envoyer ce mot que nous reproduisons textuellement :

« *Messieurs,*

« *Je donnerai demain dimanche une représentation de Zaïre, je vous prie* « *d'être assez bon pour y envoyer une députation de votre illustre compagnie, et,* « *si vous reconnaissez la pièce de Voltaire, après l'avoir vu représenter par mes* « *acteurs, je consens à mériter votre blâme, et m'engage à ne jamais la faire rejouer* « *sur mon théâtre.* »

Lekain, Préville, et quelques uns de leurs camarades, se rendirent à l'invitation et... ils rirent si follement que, le lendemain même, Salé recevait des Comédiens Français une lettre dans laquelle « l'illustre compagnie » lui mandait qu'étant donné la manière dont on jouait sur son théâtre, il était à l'avenir autorisé à donner toutes les tragédies du répertoire.

Il faut convenir que la troupe, alors, n'avait rien de brillant, elle se composait d'une quinzaine de pauvres bougres, dont deux étaient paralytiques, et deux autres boiteux ! (Ajoutez-y le directeur borgne, et vous aurez un assez joli ensemble...)

Néanmoins et ceci est à peine croyable, avec de pareils éléments, Salé ne craignait pas de monter aussi des pièces inédites. Ducray-Dumesnil lui donna ses premières comédies et, c'est sur son théâtre, que deux des plus célèbres drames de Mercier, « La brouette du vinaigrier » et « Jenneval », furent joués à Paris pour la première fois.

A l'époque de la Révolution, animé d'un zèle ardent pour les idées nouvelles, Salé débaptisa son théâtre et lui donna le titre civique de « Spectacle patriotique du sieur Salé ». La troupe alors comprenait les dames Fleury, Pompée, Petit, Roland, Alexandre, Camille, Julien, S[t] Eveux, Fanfan et les sieurs Adned, Pizarre, Bruiet, Saint-Aubin (et non St-Albin comme le dit Brazier par erreur), Meruy, Dorfeuil, Laval, Alexandre, Deleurre... enfin le sieur Pompée était le grand premier sujet.

Depuis 1791, le Théâtre Patriotique jouait de tout un peu : drames, comédies, vaudevilles, voire même de l'opéra.

Malgré ses efforts, malgré son sens aigu du théâtre, Salé mourut dans l'état le plus misérable, en 1795.

Ce fut un de ses pensionnaires qui lui succéda; il se nommait Jacques-Thomas Magues, dit Saint-Aubin.

Dans leur « Galerie Historique des acteurs français, mimes et paradistes », E. D. de Manne et C. Ménétrier ont consacré tout un chapitre à ce pauvre cabotin et à sa vie, aventureuse. Voilà l'homme tel qu'ils nous le dépeignent :

« C'est une variété du type de ces comédiens-auteurs, qui promenaient « de théâtre en théâtre, à Paris, en province et à l'étranger même, leurs « talents plus ou moins appréciés, prétendants souvent déçus à la double « couronne de l'écrivain et de l'acteur. Rarement, à cette vie nomade, ils « acquéraient la notoriété à défaut de la renommée, et, plus rarement encore, le « bien-être et des ressources assurées pour leurs vieux jours. »

Physiquement, il était plutôt mal partagé : petit, laid et boiteux. Quant à la fortune, elle lui avait été assez contraire jusqu'alors. En effet, un seul de ses ouvrages, avait eu quelques succès, c'était une pièce représentée à l'Ambigu, et intitulée : « Le Parisien dépaysé ou chaque oiseau trouve son nid ». Comme directeur des Associés, sa mauvaise chance le poursuivit encore et, au bout de deux ans à peine, il cédait son entreprise (1797), à un autre comédien aussi misérable que lui : le sieur Prévost. Magues St-Aubin avait intitulé son théâtre le « Vaudeville du Boulevard », son successeur changea ce nom contre celui plus humble de « Théâtre sans prétention ».

Souvent les types d'acteurs forains à cette époque ont un relief saisissant. Prévost dans cette galerie mérite une place à part, car c'était, chose rare, un brave homme.

Je ne puis résister au plaisir de reproduire ici le croquis, pittoresque et ému, que Brazier — qui l'a connu — a tracé de ce personnage :

« Ce pauvre vieux Prévôt, je l'ai vu pendant vingt ans affublé d'une « vieille houppelande grise, il ressemblait comme deux gouttes d'eau au profil « de Séraphin, que l'on voit encore aujourd'hui au-dessus de la porte des « ombres chinoises, au milieu d'un petit transparant. Prévôt avait de la dignité « dans sa position, il était, comme je l'ai dit, humble et modeste ; mais sous le « rapport de la littérature, il ne plaisantait point, il n'écrivait en aucune « langue, et pourtant il attachait un grand prix à ce qu'il appelait ses ouvrages « dramatiques, il les défendait surtout sur le rapport de la morale, et ils en « avaient besoin car c'était bien les plus malheureuses productions qui fussent « au monde. Il a fait imprimer une vingtaine de pièces de théâtre ; il avait « grand soin de mettre au bas de chacune qu'il poursuivait les contrefacteurs, « comme s'il eut été possible de contrefaire un style et des conceptions « semblables... Il détestait la secte des philosophes, il plaisantait Voltaire et « Rousseau, poursuivait à outrance les impies et les athées. Dans une de « ses préfaces, il écrit : « Si l'on plaisante mes ouvrages, l'on ne peut cepen- « dant me reprocher d'avoir corrompu les mœurs par des pièces licencieuses ; « et il ne restera après moi aucune trace d'inconduite, ni que je me suis dérangé « de mon ménage, ni aucun écrit qui puisse prouver mon immoralité et qui ait

« jamais dénigré personne ; aussi, l'on ne me verra pas obligé de faire au « lit de la mort amende honorable comme le fameux Laharpe... » Excellent « homme que la terre te soit légère... Mais que tu étais drôle, et ton style « aussi... En 1820, je l'ai trouvé au Jardin Marbeuf, il montrait une petite « lanterne magique, la garde nationale de la deuxième légion donnait ce jour-là « un grand diner de corps, à l'occasion de la naissance du duc de Bordeaux ; « je fus assez heureux pour ouvrir une souscription en faveur de ce malheu- « reux vieillard, qui vint lui-même au dessert la recueillir dans son chapeau, « il avait les larmes aux yeux, et nous pleurions tous avec lui...

« Son pauvre théâtre avait été fermé dans la grande fournée impériale de « 1807, il ne pouvait s'en consoler, et je lui ai entendu dire à cette époque, « en parlant de l'Empereur : « Cet homme m'a bien trompé, c'est un grand « coup d'état qu'il vient de faire là... nous verrons où cela le conduira. « Attention, jeune France... » Lorsque son spectacle fut fermé, il fit placarder « sur tous les murs de la capitale : « Les personnes à qui le citoyen Prévôt est « redevable de quelque chose, peuvent se présenter à la Caisse qui sera ouverte « tous les jours, depuis midi jusqu'à quatre heures. » On ne voit pas souvent « de ces affiches dans Paris. Et mourir malheureux après cela... c'est bien « la peine d'être honnête homme. Prévôt est mort en 1825 dans la misère « la plus affreuse. »

En 1809 le Théâtre des Associés fut tranformé en une sorte de café-concert qui prit le nom de Café d'Apollon, et en 1815 madame Saqui, la célèbre acrobate, obtint le privilège d'en faire une salle de spectacle.





LES VARIÉTÉS AMUSANTES (1778 OU 1779).

Situé au boulevard Saint-Martin (au coin de la rue de Bondi), ce spectacle émigra en 1785 au Palais-Royal et, pendant la Révolution devint, d'abord sous le nom de « Théâtre Français de la Rue de Richelieu » (1791) et, bientôt après sous celui de « Théâtre de la République » (1792), un terrible concurrent pour le Théâtre de la Nation.

Quant à la salle du boulevard Saint-Martin, elle fut démolie en 1788, après avoir abrité l'Ambigu-Comique de Gaillard et Dorfeuille (1785), et aussi, pendant quelques semaines, l'Ambigu-Comique d'Audinot et Arnould-Mussot (1786). Sur son emplacement, l'année suivante, on éleva une salle nouvelle qui fut intitulée tout d'abord : « Théâtre Français Comique et Lyrique » (1790), puis en 1795 : « Théâtre des Jeunes Artistes ». Elle conserva ce joli titre jusqu'au moment où le décret du 9 août 1807 amena sa fermeture définitive.

Le Théâtre des Variétés-Amusantes a subi comme on voit, bien des avatars durant les trente années de sa double existence. Pour plus de commodité, nous allons partager en deux parties cette étude, et nous retracerons séparément et l'histoire de la salle du boulevard, et les transformations des Variétés-Amusantes du Palais-Royal.

I

C'est encore le Lieutenant de police Lenoir qui, en 1777 (ou 78), accorda à un sieur Louis Lecluze de Thilloy, professeur de danse, acteur forain, et dentiste réputé (1), la permission d'élever une salle de spectacle, à seule fin d'y donner de petits ouvrages joués par des marionnettes. (Le sieur Lecluze, cela va sans dire, devait tenir également une loge à la foire St-Germain.)

Le terrain sur lequel Lecluze allait construire son théâtre, se trouvait boulevard St-Martin, tout à côté du Vaux-hall d'été. L'emplacement choisi était excellent, puisque depuis quinze ans déjà, le public parisien se rendait en foule dans ce coin de Paris pour s'émerveiller et se distraire.

En effet, dès 1734, l'italien Torré, savant artificier, avait obtenu des autorités la permission de donner des spectacles pyrotechniques et, dans ce but, il avait fait construire au boulevard un local immense (2). Pourtant cette curieuse entreprise dura peu, car, les propriétaires voisins, craignant un incendie, intentèrent à Torré un procès et il fut obligé de fermer en plein succès; aussi, en 1769, comme dédommagement, on lui accorda le privilège de donner des bals et des fêtes publiques. Il fit alors démolir son ancienne salle et rebâtir un petit théâtre où quelques acteurs italiens jouaient des pantomimes et des farces agrémentées d'ariettes. C'est l'ensemble de ces divertissements qui était célèbre sous le nom de Vaux-hall.

Lecluze, ayant fait élever une salle en bois ouvrit le 12 avril 1779 (3), avec un copieux programme (où naturellement les marionnettes ne figuraient que pour la forme), comprenant un prologue et trois ouvrages : « Le Jugement de Pâris », « La Bataille d'Antioche », et « La fête de St-Cloud ».

Puis, fort de la protection de Lenoir, il continue à représenter toutes sortes d'ouvrages. Et bientôt la vogue des Variétés-Amusantes (considérable dès le début), allait devenir, grâce à un ouvrage de Dorvigny intitulé « Janot ou Les Battus payent l'amende » (1779), absolument extravagante.

Arrêtons-nous quelques moments pour parler de cette farce qui attira tout Paris, les gens de qualité aussi bien que ceux du commun, à l'humble salle du boulevard Saint-Martin.

L'auteur, Dorvigny, mérite tout d'abord de retenir notre attention. Il était — disait-on — le fils de Louis XV et d'une jeune fille du Parc aux

(1) Il s'intitulait « chirurgien dentiste du Roi de Pologne » et Voltaire l'avait appellé à Ferney pour donner des soins à sa nièce Mme Denis.

(2) Le parterre pouvait contenir 1200 personnes.

(3) Depuis un an déjà, en attendant l'achèvement des travaux, Lecluze avait loué la salle de Torré et y donnait d'agréables spectacles mais l'hiver ayant été rigoureux et la disposition du lieu peu favorable, il dut suspendre ses représentations.

Cerfs. En tous cas, il ressemblait au roi d'une manière frappante et cette similitude de traits, lui avait valu pendant longtemps de Versailles des profits et des allocations. Subsides souvent considérables, qu'il dévorait avec une superbe insouciance du lendemain.

Aussi, lorsqu'en 1774 Louis XV mourut, Dorvigny sans ressources d'aucune sorte, après avoir mené durant quelque temps une équivoque vie de bohème, s'engagea comme acteur chez Nicolet. C'est aux « Grands Danseurs du Roi » que le succès foudroyant de sa pièce vint le surprendre. On peut difficilement se faire une idée de la vogue insensée de « Les battus payent l'amende ». De mémoire d'homme on n'avait vu à Paris un pareil engouement pour une pièce : deux cents fois de suite et deux fois par jour, les Variétés-Amusantes jouèrent Janot sans parvenir à épuiser le succès... Pourtant, l'ouvrage n'avait rien de très remarquable, il était grossier et licencieux, mais le principal rôle de la pièce, celui du niais Janot, dessiné d'amusante façon, créait une sorte de type bien fait pour divertir les Parisiens.



L'acteur Valange

Devenu auteur à la mode du jour au lendemain, Dorvigny ne sut guère profiter de sa veine et, après avoir publié douze volumes de romans, et donné dans divers théâtres trois cents pièces, dont quelques unes assez remarquables (c'est lui encore qui imagina le populaire Jocrisse), il mourut misérable en 1813, dans un asile de province.

Malgré la réussite fantastique de « Les battus payent l'amende » Lecluze, déplorable administrateur, se voyait bientôt incapable de faire face aux dépenses de son théâtre et, quelques mois plus tard, il déposait son bilan et n'échappait à ses créanciers qu'en se refugiant dans l'enclos du Temple, où il devenait inviolable. Trois danseurs de l'Opéra, Malter, Fierville, et Hamon, commandités par un sieur Mercier, achetèrent alors la petite salle du Boulevard

du Temple et pendant longtemps réalisèrent de magnifiques recettes (1) avec le populaire « Janot ».

Par la suite, du reste, ces directeurs avisés ayant compris que la farce de Dorvigny était le type d'ouvrages qui convenait le mieux à leur spectacle, ne représentèrent plus que des pièces au comique un peu gros, (quelque chose comme nos modernes vaudevilles). Aussi, les fournisseurs les plus féconds des Variétés Amusantes en dehors de Dorvigny seront : Guillemain, Patrat, Gabiot, Pompigny, et l'abbé Robineau dit Beaunoir, lequel écrivit pour ce spectacle huit pièces toutes heureuses. (C'est dans l'une d'elle que fut crée le personnage de Jérome Pointu. (2) Ce Pointu, célèbre donna naissance à toute une série de Pointu qui firent la joie des parisiens pendant quinze ans.)

Parmi les acteurs des Variétés-Amusantes du B[d] St-Martin, il en est un qu'il faut mettre hors de pair : Vollange, le fameux Vollange qui jouait les niais d'inimitable manière. Sa création de Janot assura si bien sa réputation qu'en 1780 un ordre de début pour la Comédie-Italienne lui fut envoyé. Il eut d'ailleurs un médiocre succès sur la scène officielle et n'y resta pas longtemps; par contre Dorvigny, puis Baroteau (transfuge de chez Nicolet où il jouait les pierrots), le remplacèrent avec talent, mais sans réussir cependant à le faire oublier.

Malter, Fierville et Hamon vers 1782 cédèrent leur théâtre aux frères Valter et, le 16 juillet 1784, Gaillard et Dorfeuille, directeurs du Théâtre de Bordeaux, se faisaient adjuger cette entreprise par l'Opéra détenteur (depuis le 11 juillet) du privilège des spectacles des foires et remparts de Paris. Les Variétés-Amusantes étaient cédées pour quinze ans moyennant une redevance annuelle de 30.000 Livres.

Ce petit théâtre, qui remportait tant de succès, devait naturellement exciter la mauvaise humeur des comédiens officiels. Elle se manifesta tout d'abord en 1781 par une nouvelle sommation aux directeurs des Variétés d'avoir à se restreindre puis, en 1784, par un passage d'un mémoire sur les petits théâtres adressé au baron de Breteuil et dans lequel les puissances comiques demandent que, « selon leur acte d'autorisation les Variétés ne puissent faire jouer que des marionnettes... »

II

THÉATRE FRANÇAIS COMIQUE ET LYRIQUE (1790).

Gaillard et Dorfeuille, très ambitieux, très entreprenants, ayant formé le projet de faire des Variétés-Amusantes le théâtre le plus « parisien de Paris »,

(1) Ils encaissèrent une somme énorme pour l'époque : 400.000 livres.
(2) « Jérôme Pointu », 1781.

prirent à loyer pour ce spectacle un local dans le centre à la mode : au Palais-Royal.

La baraque un peu lointaine et assez inconfortable du boulevard abrite alors l'Ambigu-Comique (que Gaillard et Dorfeuille avaient acquis en même temps que les Variétés). Le 1er janvier 1785 le nouveau spectacle est inauguré et, afin que nul n'en ignore, pendant huit jours des affiches son placardées dans Paris, donnant l'adresse de l'Ambigu rue de Bondi.

Cette entreprise mal conçue ne pouvait guère être heureuse et Audinot, le 27 octobre 1786, après un long procès, reprenait possession de son théâtre en association avec Arnould Mussot. Le 15 juillet suivant, après avoir pérégriné dans Paris à la recherche d'un local convenable, de retour à la foire St-Laurent, la troupe de l'Ambigu-Comique joue encore dans l'ancienne salle des Variétés et y demeure jusqu'au 30 septembre, pour se transporter enfin (et cette fois d'une manière définitive), dans le théâtre gothique de Célerier.

Fermée derechef, la vieille salle de Lecluse fut démolie peu après et sur son emplacement une fabrique de papier vint s'installer.



Mais ce coin de Paris était destiné à attirer les entrepreneurs de spectacles ; trois ans plus tard, en pleine tourmente révolutionnaire, un sieur Desnoyer, associé avec Clément de Lormaison, ayant acquis le terrain même où s'était élevée la baraque des Variétés, (il faut croire que la fabrique avait fait de mauvaises affaires), y faisait construire un beau théâtre de pierre qui, paré du titre un peu prétentieux de « Théâtre Français Comique et Lyrique » était inauguré le 21 juin 1790.

Cette scène charmante offrait au public, sans grand succès d'ailleurs, des comédies, des opéras et même des drames. Mais, fort heureusement bientôt comme sa devancière, la salle nouvelle devait connaître une vogue extraordinaire.

Le 7 novembre 1790, un homme d'esprit, Louis-Jacques Beffroy de Reigny (1) auteur connu par la publication d'un recueil littéraire mensuel intitulé « Les Lunes » (les livraisons s'appelaient les quartiers), donnait au « Théâtre Français Comique & Lyrique », une comédie en trois actes, mêlée de vaudevilles, dont le titre « Nicodème dans la Lune ou la Révolution Pacifique » était déjà tout un programme courageux.

« Nicodème — dit Th. Muret dans son « Histoire par le Théâtre » « — est un paysan tout naïf et tout franc, dont le gros bon sens est assaisonné « d'une certaine dose de malice et qui tient un peu de Sancho Pança. Le « cousin Jacques, par l'organe de son Nicodème, se montre partisan de la

(1) Il signait ses productions : « Le Cousin Jacques. »

« Révolution, mais de la Révolution telle que la saluèrent les esprits éclairés « et généreux... »

Cette œuvre probe, pleine d'allusions politiques piquantes, agrémentée encore de charmants couplets et de jolis airs (certains d'entre eux comme *N'y a pas d'mal à ça Colinette* sont demeurés célèbres), enfin un grand luxe de mise en scène, suscitèrent pour « Nicodème » un véritable engouement.



L'acteur Juliet dans les Visitandines (d'après une gravure de Martinet)

« Toutes les loges, s'il faut « en croire Muret, étaient louées « l'avant-veille : on renvoyait » deux fois plus de monde que « la salle n'en pouvait contenir. « Bien des gens y revenaient à « plusieurs reprises avant de « pouvoir » entrer, et l'on voyait « un coin à l'orchestre ou dans « les coulisses à défaut d'autres « places, payé quatre fois sa « valeur. »

En treize mois, la pièce du « cousin Jacques » eut cent quatre-vingt-onze représentations. Ce fut l'acteur Juliet (qui par la suite fit à l'Opéra-Comique une si belle carrière), qui créa le rôle de Nicodème.

Malheureusement, le succès de « La Révolution Pacifique » ne devait plus se renouveler avec d'autres ouvrages. Mal dirigé, écrasé par une concurrence sans cesse plus intense, le Théâtre Français Comique & Lyrique, après avoir végété durant 4 années, se voyait contraint en 1795, de fermer ses portes...

III

THÉATRE DES JEUNES ARTISTES (1795).

Un comédien du nom de Robillon aîné (1) ayant réuni une troupe d'élèves comédiens, s'empara de la salle laissée libre par la déconfiture du

(1) Frère d'un sieur Robillon jeune administrateur général du « Théâtre de Versailles. »

« Théâtre Français Comique et Lyrique ». Ayant baptisé son spectacle « Théâtre des Jeunes Artistes », il ouvrit avec infiniment de succès en 1795.

L'existence de cette petite scène, tantôt heureuse, tantôt déplorablement malheureuse, fut longue et jusqu'en 1807, jusqu'au jour où le décret impérial de Saint-Cloud vint l'obliger à fermer ses portes, le « Théâtre des Jeunes Artistes » tint bon, courageusement, et les différents directeurs qui se succédèrent à la tête de cet établissement firent tous de leur mieux pour satisfaire à la fois, et le gros public et les artistes.



Robillon administra fort peu de temps le Théâtre qu'il avait fondé, et il n'eut guère l'occasion de connaître le grand succès. En effet, le pays alors était en plein chaos, Robespierre à peine renversé, la jeunesse réactionnaire avait terrorisé la capitale et, même après la journée du 13 Vendémiaire, où la Convention fit mitrailler les sections de Paris, la lutte était demeurée vive entre les Jacobins portant carmagnole et bonnet rouge et les muscadins en culottes courtes, habits à collet vert et cadenettes poudrées.

Cependant, il fallait à la majorité du public des « satisfactions vengeresses »; le Tribunal Révolutionnaire avait laissé trop d'horribles souvenirs, aussi, les spectacles de Pars, depuis la chute du « tyran républicain », jouaient volontiers des ouvrages anti-Jacobins.

« Le Théâtre des Jeunes Artistes » suivit le courant et donna une pièce d'un des plus fougueux polémistes thermidoriens : Alphonse Martinville.

Ce Martinville, ardent royaliste, avait vécu jusqu'alors d'une façon plutôt mouvementée. Dès l'âge de quinze ans, son esprit batailleur, son amour de la lutte, le menait devant le Tribunal Révolutionnaire. A ce sujet, on rapporte de lui ce mot qui peint l'homme : insouciant, follement courageux et infiniment spirituel :

« Quand, suivant l'usage, son nom lui fut demandé : — Martinville — de « Martinville sans doute ? « dit le Président, qui trouvait à ce nom une « physionomie nobiliaire. » — Citoyen Président, répondit le jeune accusé, « je suis ici pour être raccourci, et non pour être allongé ». — Il fut acquitté,

« moins sans doute pour cet audacieux bon mot (le terrible tribunal ne riait « guère), que par la protection de son compatriote, le provençal Antonelle, « qui était un des jurés. » (1)

La prison, la mort toute proche, avaient encore si possible avivé davantage la haine de notre auteur contre les démagogues. Aussi, après le 9 Thermidor Martinville qui n'avait pas craint de défier les sans-culottes lorsqu'ils détenaient le pouvoir, se mit à chasser sans ménagement le Jacobin déchu. Dans les réunions publiques, dans les cafés des Tuileries et des boulevards, sous les arcades et dans les jardins du Palais-Royal, sans cesse on trouvait Martinville poursuivant de ses sarcasmes ses ennemis.



Néanmoins, le théâtre devait lui permettre de les frapper plus directement et plus vigoureusement encore.

Déjà, en 1795, aux Variétés-Montansier il avait fait représenter un factum violent (où il malmenait si rudement les terroristes, qu'à la première représentation, un coup de pistolet fut tiré par un spectateur sur les interprètes); mais, l'ouvrage qu'il donna le 19 mars 1797 au Théâtre des Jeunes Artistes était d'une tout autre importance politique. Dans cette pièce intitulée « les Assemblées Primaires ou les Élections », l'auteur ne se contentait plus d'attaquer les Jacobins, il s'en prenait aussi, avec esprit et sans mesure, au gouvernement d'alors.

Les « Assemblées » servaient trop bien les intérêts du parti monarchique, lequel à cette époque menait une vive campagne par tous les moyens contre les institutions républicaines, pour que les muscadins ne vinssent pas en foule applaudir avec un bruyant enthousiasme l'ouvrage de Martinville.

En 1797, la censure n'était pas encore rétablie, aussi la pièce fut simplement défendue par la police. Eh ! bien, cette interdiction donna à Martinville une nouvelle occasion de se moquer de l'autorité, et le chef du bureau central de police, un nommé Limondin, devint pendant huit jours la fable et la risée

(1) Th. Muret. — « L'Histoire par le Théâtre », vol. I.

de la Capitale... Puis, quelques semaines plus tard, l'ouvrage paraissait en librairie, avec ce titre :

LES ASSEMBLÉES PRIMAIRES OU LES ÉLECTIONS.

VAUDEVILLE EN UN ACTE.

REPRÉSENTÉ POUR LA FOIS LE 29 VENTÔSE,
SUR LE THÉATRE DES JEUNES ARTISTES,
DÉFENDU PAR LE BUREAU CENTRAL À LA QUATRIÈME REPRÉSENTATION,
ET REDEMANDÉ LE SOIR A GRANDS CRIS PAR LE PUBLIC !...

A Robillon succédèrent au fauteuil directorial deux entrepreneurs, Boirie et Cailleau, qui firent de très mauvaises affaires. Dépouillés par leurs créanciers, ils durent quitter la place en 1801. Le « Théâtre des Jeunes Artistes » passa alors aux mains de trois excellents administrateurs : le musicien Foignet (une des cinq directeurs du Théâtre Montansier), son fils, compositeur de talent et habile comédien, et un sieur Leroi.

Sous cette triple direction la salle du B^{d} St Martin fut orientée d'autre façon, et la musique occupa une place importante dans les spectacles qu'on y donnait. — A côté des mélodrames et des comédies, on jouait des vaudevilles, des opéras-comiques, et même des opéras-féeries. (Certains de ces ouvrages en musique, entre autres « Le Chat botté », « Arlequin dans un œuf », « Les Syrènes », « La naissance d'Arlequin », attirèrent tout Paris.) Du reste, plusieurs compositeurs renommés : Piccini le fils, Propiac, Solié, Lebrun, ne dédaignèrent pas d'écrire pour ce petit théâtre et un grand nombre de jeunes musiciens comme Solié le fils, Dubarrois, Lafont, Morange, Gantier, Lélie, y donnèrent leurs premières partitions.

Les écrivains dont les œuvres furent représentées avec succès aux « Jeunes Artistes » sont aussi très nombreux, et il est difficile de les citer tous. Voici des noms : Hector Chaussier, Dorvigny, Rougemont, Flocon-Rochelle, Gilbert de Pixérécourt, Cuvelier, Jacquelin, Apdé, Coupart, Servière, enfin Brazier et surtout Desaugiers, qui y fit jouer trois vaudevilles : « L'Entresol », « Les Deux Dévotes » et « Le Testament de Carlin »..

Quelques comédiens, qui devaient par la suite se faire sur des théâtres plus importants une retentissante célébrité, débutèrent rue de Bondi et d'autres acteurs au contraire, qui connurent dans leur jeune temps l'ivresse des bravos, comme la fameuse Julia Dancourt et le nain Moreau, vinrent finir leur carrière chez Foignet et Leroy.

Parmi les « Jeunes », citons tout d'abord Monrose, valet au jeu vif et spirituel, plus tard il devint une des vedettes comiques de la Comédie-Française; Lepeintre aîné, arlequin plein de chaleur et de verve et et Lepeintre jeune; qui à l'âge de dix ans jouait déjà les Cassandres à faire

pouffer de rire, puis encore Grévin, Deschamps, Veniard, Liez, Notaire, Prudent, Lorillard, Douvry, les deux frères Lefèvre, Auguste et Foignez le fils, autre excellent arlequin.

La liste des vedettes féminines est moins longue, six ou sept noms tout au plus : une chanteuse nommée Rosette, une dame Verteuil, une demoiselle Amélie, Madame Chabert, Madame Vautrin, Mademoiselle Martin et Mademoiselle Élomire, paysanne type. Elle débuta presque sans ressources chez Foignet, en l'An VII et, par la suite, joua longtemps aux Variétés, où sa carrière fut extrêmement brillante.

Au début du XIX[me] siècle, le « Théâtre des Jeunes Artistes » vit sa vogue décliner et ses affaires, si l'on croit ce passage d'un chroniqueur contemporain, étaient assez peu prospères :

« Ce fut vers l'année 1804 que les billets à vil prix furent inventés. C'était « absolument comme à présent, on les jetait par paquets dans les boutiques, « dans les maisons, dans les administrations.

« On allait aux « Jeunes Artistes », moyennant huit sous aux premières, et six sous au parquet ».

Foignet, fatigué sans doute de se donner tant de mal pour récolter d'aussi maigres bénéfices, céda à cette époque son théâtre à Robillon, le premier directeur.

Sous l'impulsion de cet homme adroit et tenace, l'entreprise redevint lucrative. On donnait alors surtout des drames sombres, ou des féeries à grand spectacle, et le public allait volontiers aux « Jeunes Artistes », lorsque le décret de 1807 vint arrêter les efforts de ce vaillant petit théâtre...

Décidément cet injuste décret du 29 juillet fut un geste fâcheux... Pourtant, les auteurs dramatiques ne gardèrent pas rancune à Napoléon, et quelques années après la chute de l'empereur, vers 1830, on vit, amalgame bizarre, les jeunes poètes être tout à la fois : « des libéraux enragés et d'enragés bonapartistes !... » (1)

IV

LES VARIÉTÉS-PALAIS-ROYAL (1785).

Louis-Philippe-Joseph d'Orléans, qui, le 18 novembre 1785, succédait au titre de son père, rêvait depuis longtemps de faire du Palais-Royal, l'immense domaine qu'il possédait en plein Paris, un centre d'affaires et de luxe.

Déjà, avant la mort de son père, Louis-Philippe-Joseph d'Orléans avait fait bâtir, sur une des faces du palais et sur deux côtés du jardin, des arcades et

(1) Ernest Legouvé. — « Soixante ans de Souvenirs ».



COSTUME DE M^D. S^T. AUBIN.

Dans Lucette et Lucas,



COSTUME DE MLLE. CONTAT.

Rôle de Rosalie.

des boutiques qui se louaient fort cher et qui attiraient le public le plus brillant de la capitale.

L'incendie de l'Opéra en 1781, en faisant émigrer au boulevard Saint-Martin le plus important spectacle de la capitale, avait été un contre-temps fâcheux pour ses vastes projets. Et, malgré les dangers qu'un établissement comme l'Académie de Musique, avec des décors si facilement inflammables, présentaient pour sa demeure, le prince multipliait les démarches afin de faire revenir l'Opéra au Palais-Royal.

Pour l'instant, un seul spectacle, le petit « Théâtre des Beaujolais » occupait une salle à l'extrémité nord-ouest du jardin. C'était peu ; aussi le duc accorda facilement à Gaillard et Dorfeuille un emplacement au parterre d'Enée pour y construire une salle en planches de bateaux, destinée à abriter les Variétés-Amusantes.

L'endroit était agréable et d'un accès facile. Quant au nouvel édifice, « c'était », dit Paul d'Estrée (1), « une grande bâtisse en bois, un peu longue, « mais bien distribuée, qui se terminait en verdure et s'éclairait d'un lustre « tout semblable à celui de la Comédie-Française . »

L'inauguration eut lieu le 1er janvier 1785 devant un auditoire élégant, et le programme de cette première soirée fut vivement applaudi ; il comprenait plusieurs ouvrages : un prologue « avec ses agréments » : « Le Palais du bon goût » ; une farce de Beaunoir : « Boniface Pointu et sa famille », et deux petites pièces légères : « Le Danger des Liaisons » et « L'enrôlement supposé ».

Cependant, bien que les Variétés-Palais-Royal fussent devenues très vite le spectacle le plus en vogue de la capitale, Louis-Philippe-Joseph d'Orléans désirait toujours, pour donner encore plus d'éclat à l'immense bazar qu'il avait créé, voir l'Académie de Musique quitter le boulevard et s'installer chez lui.

Pour forcer les choses, le duc, dès 1786, fit commencer les travaux d'une salle immense entre son palais et la rue de Richelieu, dans l'espoir qu'une fois le théâtre construit on n'oserait plus s'opposer au transfert de l'Opéra.

Bien entendu rien ne fut négligé pour créer un cadre digne de la première scène de France. L'architecte Louis, (celui-là même qui dessina l'admirable « Grand-Théâtre de Bordeaux »), fut chargé de dresser les plans du nouvel édifice et d'en surveiller la construction.

Malheureusement, en haut lieu, le futur Philippe-Égalité, depuis ses spéculations, n'était guère sympathique et bientôt le prince dut se convaincre que la Cour était intraitable et que l'Académie de Musique ne quitterait pas la Porte-St-Martin.

Ces circonstances permirent aux directeurs des Variétés de mener par

(1) « Le Père Duchesne ».

la suite leur petit spectacle à de hautes destinées. En effet, le prince devait nécessairement tirer parti de l'édifice en construction et Gaillard et Dorfeuille louèrent sans peine, pour une durée de trente années et moyennant la somme modique de 24.000 livres par an, la splendide salle de la rue de Richelieu qui avait coûté au duc d'Orléans plus de trois millions. L'acte fut passé avant même la construction terminée, le 6 février 1787.

Il faut convenir que les entrepreneurs, en assumant une pareille charge, choisissaient admirablement leur moment, car, dans le Paris d'alors, un très important spectacle de comédie de second ordre était vivement désiré par le public et par les auteurs. Le Théâtre Français, mal administré, embourbé dans de vieilles formules, lassait chaque jour davantage la patience des amateurs. D'autre part, les comédiens du roi, orgueilleux de leur privilège, avaient aussi déchaîné contre eux, par de despotiques exigences, un groupe important d'auteurs dramatiques fatigués de travailler et de n'être pas payés. Quant à la Comdie-Italienne, l'opéra-comique la faisait vivre presque exclusivement et la place laissée aux ouvrages légers en prose ou en vers, et aux drames sombres, était assez étroite.

L'opinion publique ne pouvait donc qu'accueillir avec sympathie l'établissement d'une sorte de « second Théâtre Français ». C'était d'ailleurs le but auquel tendaient avec une grande tenacité Gaillard et Dorfeuille. Et, de fait, à la veille de la Révolution, leur projet se trouvait en grande partie réalisé, puisque, grâce à la protection du duc d'Orléans, les Variétés-Amusantes avaient obtenu des autorités, privilège précieux, le droit de représenter des ouvrages sans les soumettre à la censure des deux Comédies. A la vérité, ce n'est qu'après bien des démarches que le lieutenant de police accorda, en 1788, l'autorisation de remplacer les censeurs-comédiens par un comité de trois censeurs : un nommé par le duc d'Orléans, un autre par le lieutenant de police, et le troisième par Gaillard et Dorfeuille ; ce qui en pratique équivalait à laisser à la petite scène du Palais-Royal une entière liberté d'action.

Dans le prochain chapitre, nous parlerons longuement du séjour des Variétés-Amusantes dans leur splendide salle de la rue de Richelieu. Ici, c'est seulement l'histoire de la baraque du parterre d'Enée que nous allons retracer.

Le répertoire du théâtre de Gaillard et Dorfeuille au Palais-Royal ne fut pas tout d'abord d'un genre sensiblement différent de celui des Variétés du boulevard St-Martin. Mais bientôt des pièces mieux construites et d'un esprit plus relevé vinrent remplacer les farces excessives et grossières.

Parmi ceux qui contribuèrent à cet heureux changement, il faut mentionner particulièrement un fécond auteur dramatique Jean Bourlin dit Dumaniant, tout à la fois acteur amusant et habile écrivain.

« Pendant quatorze ans, cet acteur-auteur fut le fournisseur le plus heureux

« du répertoire de ce théâtre. Aux farces, aux comédies-proverbes de « Dorvigny, de Guillemain et autres, qui l'avaient alimenté quand il était « établi au boulevard sous le nom de Variétés-Amusantes, on vit succéder des « pièces plus régulières et d'un genre plus relevé. Dumaniant contribua « largement pour sa part à ce progrès et se fit une réputation méritée dans la « comédie d'intrigues et les imbroglios habilement imités du théâtre espagnol : « Les Intrigants ou Assaut de four- « beries », « Ricco », « L'amant femme « de chambre », « La Loi de Jatab », « et beaucoup d'autres ouvrages du « même genre témoignent de son talent « à conduire une intrigue compliquée « au travers d'incidents imprévus. Son « dialogue est vif et ne manque pas de « relief. » (E. de Manne et C. Ménétrier.)



Dumaniant était entré comme comédien aux Variétés-Palais-Royal en 1785, pour y tenir l'emploi des « pères et des raisonneurs ». En dehors des ouvrages mentionnés ci-dessus, il en est d'autres encore qu'il fit jouer avec succès chez Gaillard et Dorfeuille : « Le Français en Huronie », « Le médecin malgré tout le monde », « La Nuit aux Aventures » et « Guerre ouverte », une comédie remarquable dont la vogue fut immense non seulement à Paris, mais dans presque toute l'Europe.

A part Dumaniant, peu de jeunes figurent parmi les auteurs attitrés du pimpant théâtre de Gaillard et Dorfeuille ; c'étaient au contraire généralement de vieux routiers connaissant à fond leur métier, comme Guillemain, Beaunoir ou Pompigny, qui écrivaient pour les Variétés-Palais-Royal.

Si le répertoire était le plus souvent divertissant et agréable, la troupe de cet heureux théâtre ne laissait pas non plus d'être extrêmement brillante ; acteurs habiles et drôles, actrices jolies et bien disantes, il y avait réuni dans cette baraque de quoi satisfaire les plus difficiles. Volange, le fameux Janot, après avoir quitté la Comédie-Italienne était revenu aux Variétés et dans « Gilles ravisseur », puis en interprètant toute une série de « Pointu », il avait presque retrouvé son immense succès des boulevards. Autre vieille connaissance, le niais populaire Baroto, (il resta attaché onze ans aux Variétés-Amusantes, de 1780 à 1791), Bordier, excellent acteur (qui attira tout Paris en jouant « Le Ramoneur prince » de Pompigny), Beaulieu (inénarable dans « Ricco »).

Citons encore Michot, Frogères, Chatillon, Duval, St-Clair, Maille et Boucher à qui madame Prieure, Mlles Fiat, Roubeau, St-Clair donnaient agréablement la réplique...

Suivant l'usage, lors de l'établissement des Variétés-Amusantes au Palais-Royal, les Comédiens Français avaient protesté... (protestation sans énergie et de pure forme qui montre bien combien les choses et les idées avaient changé en France...)

Lorsqu'en 1791, Gaillard et Dorfeuille s'installèrent rue de Richelieu, le petit arlequin Moreau loua la salle du parterre d'Enée, pour y donner un spectacle d'ombres chinoises et faire concurrence au fameux Séraphin, lequel occupait aussi un théâtre sous les arcades.

V

LE THÉATRE DU PALAIS-ROYAL (1790).

Les circonstances qui, déjà, avaient si favorablement servi Gaillard et Dorfeuille depuis leur établissement au parterre d'Enée, allaient leur être plus propices encore rue de Richelieu. La Révolution, fatale pour les aristocratiques comédiens du roi, servira au contraire admirablement les intérêts des ambitieux directeurs des Variétés-Amusantes, et, tandis que les plus célèbres acteurs du Théâtre-Français seront emprisonnés à Sainte-Pélagie, l'humble spectacle fondé par de Lécluze se haussera, pendant toute une année, grâce à l'heureuse combinaison des événements, jusqu'à être la première scène dramatique et comique de la capitale.



Ce n'est que près d'un an après la prise de la Bastille, le samedi 15 mai 1790, que les Variétés-Amusantes entrèrent en possession de la splendide salle de la rue de Richelieu, construite avec tant d'art par l'architecte Louis pour abriter l'Opéra. Le programme de cette soirée d'ouverture comprenait, en dehors d'un prologue de circonstance et d'un divertissement, deux ouvrages du répertoire courant : « Le Pessimiste ou L'homme mécontent de tout », comédie en un acte en vers, et « Le Médecin malgré tout le monde », comédie en trois actes en prose.

Paris alors, était en grande effervescence et nul ne savait encore quelle tournure prendraient les événements. Aussi, il est intéressant de noter que, dès le début, les directeurs du Théâtre de la rue de Richelieu manifestèrent une grande sympathie pour les idées nouvelles. Sans doute, entrait-il dans leur enthousiasme une certaine part de calcul : Gaillard



Vue perspective prise d'après nature du Nouveau Théâtre des Variétés



et Dorfeuille avaient le plus grand intérêt à flatter leur puissant protecteur, Philippe-d'Orléans, ennemi déclaré de la Cour, et, de toute évidence encore, ces entrepreneurs avisés prévoyaient déjà l'avantage immense que leur spectacle sans privilège pourrait tirer du mouvement populaire. Quoi qu'il en soit, ces tendances politiques, si nettement marquées, ne se démentirent jamais et eurent sur l'existence du nouveau théâtre une décisive influence. Nous verrons en effet, tous les événements marquants de la Révolution avoir leur répercussion sur la scène de la rue de Richelieu. Et, ce spectacle, né avec la Révolution, deviendra durant le proconsulat de Robespierre, le véritable théâtre officiel de la République, puis, après avoir, au cours des troubles thermidoriens, subi les fureurs vengeresses des muscadins, il disparaîtra d'un seul coup...



Monvel, rôle d'Auguste dans Cinna.

***

Il est de toute évidence que l'on ne peut représenter les mêmes ouvrages dans une étroite baraque de planches aux ornements de carton, que dans un immense vaisseau de pierre, noblement décoré; et que, ce qui plait sur un tréteau semblera déplacé sur une scène véritable. Gaillard et Dorfeuille le comprirent et leurs efforts furent constants pour doter le nouveau théâtre d'un répertoire plus relevé, et de comédiens et de comédiennes d'une classe supérieure à ceux qui avaient composé jusqu'alors, la troupe homogène, mais assez grossière, des Variétés-Amusantes. Dès 1789, avant de transférer leur entreprise rue de Richelieu, ils congédièrent certains comiques un peu trop vulgaires comme Bordier. Dumaniant même, restera seulement quelque mois rue de Richelieu. Dans ce cadre plus vaste, son talent d'acteur semblait en effet un peu mince; quant à ses pièces, les essais qu'il fit pour élever son style furent assez malheureux. Dumaniant pourtant, donna dans la nouvelle salle plusieurs comédies agréables et deux médiocres tragédies: « La Vengeance » (1) et « Alonzo et Cora » (2). Nous retrouverons par la suite

(1) Cette pièce, imitée d'une œuvre de Young, fut représentée le 26 novembre 1791.
(2) Jouée pour la première fois le 28 janvier 1793.

Jean Bourlin au Théâtre de la Cité, où de 1791 à 1793, il apporta l'appui de ses multiples talents.

Tout en épurant leur troupe les entrepreneurs engageaient de nouveaux éléments. Ainsi, tour à tour, ils firent débuter plusieurs excellents comédiens comme Desrosières, Monville ou Fusil. Enfin, dès 1789, ils avaient eu la bonne fortune de trouver sans emploi et de s'attacher, un ancien sociétaire de la Comédie-Française, Jacques-Marie Boutet de Monvel. Cet homme remarquable, tout à la fois acteur, auteur et metteur en scène, va désormais en compagnie de Michot et de l'auteur Lebrun prendre une part considérable dans le succès de la nouvelle scène qui s'intitule noblement : « Théâtre du Palais-Royal ».

Monvel, est une figure trop marquante du théâtre à Paris au XVIIIme siècle, pour que nous ne saisissions pas l'occasion de dire quelques mots de sa carrière aventureuse.

***

Fils d'acteurs, (son père jouait en province les rôles à manteau), Jacques de Monvel naquit à Lunéville en 1745. Attiré tout naturellement vers la scène, il montra très tôt assez de talent pour débuter le 20 août 1770 au Théâtre-Français. Au sein de l'illustre compagnie, le jeune pensionnaire se perfectionna rapidement dans son art, et, deux ans plus tard, ayant acquis la sympathie du public et les suffrages des amateurs, il fut admis définitivement. Bien que petit de taille, Monvel, dans les rôles tragiques et pathétiques (où généralement il doublait Molé), ne manquait ni de feu ni de style. Pourtant, lorsque à la mort de Lekain, il tenta de prendre sa place, le parterre lui fit durement sentir combien son ambition était déplacée.

Peu de temps après cet échec, (à la suite, dit-on, d'une affaire de mœurs restée assez mystérieuse), brusquement, Monvel quitta la Comédie et la France et s'en alla à la Cour de Suède où le roi lui fit grand accueil, le nomma comédien ordinaire et l'attacha à sa personne en qualité de lecteur. (Il lisait du reste admirablement.)

Monvel demeura en Suède durant plusieurs années et c'est seulement en 1786 qu'il parvint, ayant fait agir de puissantes influences, à rentrer à Paris.

En dehors de ses talents de comédien et de lecteur, Monvel possédait encore des dons réels comme auteur-dramatique et, depuis longtemps déjà, il avait fait représenter soit à la Comédie-Française, soit à la Comédie-Italienne, des ouvrages charmants, comme : « L'Amant bourru » (1777), ou des drames sombres dans le goût nouveau comme : « Clémence et Desormes » (1780). Aussi, c'est désormais à écrire qu'il consacrera princi-



palement ses efforts. Partisan résolu avec Sedaine des idées de Diderot, il composera plusieurs drames touffus, compliqués ou lugubres : « Les amours de Bayard », « Les victimes cloîtrées », « La jeunesse du duc de Richelieu ou Le Lovelace français », « Mathilde »... et un grand nombre d'opéras-comiques écrits en société avec Dezaide, Delayrac, et de la Maria : « Les trois fermiers », « Blaise et Babet », « Raoul sire de Créqui », « Roméo et Juliette »...

Au théâtre de la rue de Richelieu, Monvel redevint comédien, mais, sagement, il céda à de plus jeunes l'emploi des premiers amoureux, et se contenta d'interpréter, avec une grande autorité et un goût sûr, les rôles de *raisonneurs* et de *pères nobles*.

Jacques-Marie Boutet de Monvel était le père de mademoiselle Mars; sans contredit ce ne fut pas son plus mauvais ouvrage...





Durant la première année de son existence, le Théâtre du Palais-Royal fit d'honorables efforts pour parvenir à faire oublier que, jusqu'alors, sa troupe s'était consacrée au comique le plus bas.

Quelques nouveautés, tragédies bourgeoises ou comédies, de bons auteurs médiocres : Cailhava, Pigault-Lebrun, Dumaniant, Collot-d'Herbois, Ponteuil ou Laya, voilà ce que nous offrent Gaillard et Dorfeuille jusqu'à la fermeture de Pâques 1791.

En vérité, avec sa troupe, bonne dans son ensemble, mais si grise et son répertoire aimable mais si médiocre, il semblait, malgré tout, difficile au nouveau théâtre, de remplir bientôt le rôle de ce *deuxième Théâtre Français* réclamé si vivement par les auteurs et le public. Le grand répertoire classique, et surtout des comédiens ayant des traditions et du style, voilà ce qui manquait, hélas ! à la nouvelle scène. Les événements politiques d'une part, en affranchissant les spectacles de la censure, et en enlevant aux Comédiens Français la propriété exclusive d'un répertoire d'une incalculable valeur artistique et, d'autre part, les querelles intestines qui divisaient alors la Comédie en deux camps ennemis, (l'un partisan des idées nouvelles et l'autre tenant décidé de l'ancien état de choses), allaient permettre au Théâtre du Palais-Royal de s'élever définitivement et, au lieu de rester « le premier parmi les seconds », de marcher de pair avec le Théâtre Français.



Dans un autre chapitre, nous avons relaté en détail les fâcheux événements et les scènes scandaleuses qui se déroulèrent à la Comédie-Française au cours des représentations du « Charles IX » de M.-J. Chénier.

Depuis ces tumultueuses soirées, une scission profonde s'était produite, et partageait en deux camps ennemis les sociétaires de l'illustre maison. Malgré d'apparentes réconciliations, les divergences d'opinions demeuraient profondes et les « noirs » (de beaucoup les plus nombreux), ne supportaient que contraints et forcés la présence, dans leur aristocratique société, d'une minorité aux idées révolutionnaires.

Cette minorité de démagogues qui faisait tache parmi les Comédiens du roi (et à laquelle on n'épargnait ni vexations, ni insultes) songea, à bout de patience, à s'ouvrir une nouvelle scène. Leur asile du reste était tout trouvé : depuis longtemps déjà Gaillard et Dorfeuille, leur offraient des engagements avec toutes sortes d'avantages, pour quitter le Théâtre Français et venir jouer rue de Richelieu.

Bref, au mois d'avril 1791, l'affaire était conclue, et l'acteur St-Clair, le soir de la clôture de Pâques, prononçait rue de Richelieu un compliment dans lequel il laissait clairement entendre que, prochainement, les Comédiens Français dissidents paraîtraient sur la scène du Palais-Royal.

Nous reproduisons ici dans presque toute son intégrité ce remarquable discours. Il marque très exactement les tentatives faites par Gaillard et Dorfeuille, et prévoit l'essor considérable que va prendre le Théâtre du Palais-Royal, maintenant que des lois nouvelles (1) lui donnent toute liberté.

(1) La loi des 13 et 19 janvier 1791 qui, abolissant la censure et la distinction entre les théâtres et les spectacles, autorisait sans restriction de représenter en France « tout et partout ».


N°74 Mlle CONTAT, Role de MADAME DE SÉVIGNÉ,
dans la Piece de ce nom.
Th. Français
Comédie en trois Actes de J.N. Bouilly
A Paris, chez Martinet, Libraire, rue du Coq, N° 15

Enfin, il indique avec insistance les tendances politiques nettement révolutionnaires des dirigeants de ce théâtre.

Voici le discours de St Clair. Au dire d'Etienne et Martinville, « il fut applaudi et méritait de l'être » :

« Messieurs,

« Accoutumés à votre indulgence, nous venons, au nom des entrepre-« neurs et des acteurs de ce théâtre, vous en demander la continuation. « Nous venons mettre sous vos yeux le tableau rapide et des efforts qu'ils « ont faits pour la mériter, et de ceux qu'ils se proposent de faire pour s'en « rendre encore plus dignes.

« Long-temps avant qu'un nouvel ordre de choses fit tomber les « entraves dont nous étions resserrés, leur but invariable et nos vœux les « plus ardents furent d'élever insensiblement ce théâtre à la hauteur de la « bonne comédie, et d'en faire un spectacle plus noble et plus épuré. Mais « l'inquiétude jalouse des privilèges semblait avoir enchaîné ce qu'on appelait « petit théâtre dans le cercle étroit et rebutant des farces grossières, insipides « ou immorales. Une politique aussi fausse que coupable ne rassemblait le « peuple que pour l'abrutir, et le condamnait à s'aveugler et à se corrompre « de plus en plus ; car une administration vicieuse à besoin de tromper les « hommes pour les contenir, et d'avilir pour gouverner. Des surveillants « actifs assiégeaient les portes de nos théâtres pour repousser toute idée « de liberté, de tolérance et de vertu, avec autant de précaution que les favoris « des rois veillaient autour du trône pour en éloigner la justice et la vérité.

« Ces obstacles ne firent qu'animer notre zèle : il fallut éluder avec « adresse, composer avec expression, et quelquefois combattre avec courage : « soins, travaux, embellissements, dépenses, rien ne fut négligé pour varier « les plaisirs du public, pour lui offrir plus d'objets de curiosité, des acteurs « plus habiles, de meilleurs ouvrages, un plus grand ensemble, et une plus « étroite correspondance de toutes les parties nécessaires à l'illusion théâ-« trale, jusqu'au jour où notre humble asile, métamorphosé en un portique « plus digne de Thalie et de Melpomène, nous a permis de concevoir de « plus hautes espérances, et de prendre un essor plus hardi.

« Enfin, les principes éternels, qui n'avaient été enchaînés que par la « puissance arbitraire, ont repris toute leur énergie : une loi fondée sur ces « principes incontestables à substitué à l'injustice des exclusions, à l'insou-« ciance des privilèges, l'égalité des droits, et l'activité de la concurrence.

« Une vaste carrière s'ouvre maintenant devant nous : il n'est plus, il « ne sera plus d'autre privilège que celui des talents et des travaux ; les « chefs-d'œuvre de la scène française, les ouvrages même du second ordre, qui » dormaient dans l'oubli, cette propriété vraiment nationale, sont devenus un « patrimoine commun, une succession immense que tous sont appelés à

« recueillir, et l'art dramatique n'a plus d'autres bornes que celles du talent et du génie.

« Mais un si vaste héritage accablerait la faiblesse ou la négligence, et « cette richesse, comme tout ce qui porte le nom de richesse, ne devient utile « que lorsqu'on en sait jouir, et surtout en faire jouir les autres.

« Il a donc fallu joindre aux sujets de ce spectacle des acquisitions « nouvelles, et, pour faire paraître avec quelque avantage Corneille, Racine « et Voltaire sur ce théâtre où jadis fut Molière, appeler à notre aide des « talents déjà connus, déjà aimés du public, et qu'une tradition précieuse eut « familiarisés avec les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres.

« Voilà, Messieurs, ce que les entrepreneurs de ce théâtre ont fait pour « justifier l'accueil flatteur dont le public a bien voulu honorer leurs travaux. « Peut-être les gens de lettres, si longtemps victimes des privilèges exclusifs « et de la féodalité théâtrale, applaudiront-ils à une concurrence qu'ils n'ont « cessé de réclamer; ils ne dédaigneront pas d'étayer, par leurs ouvrages, une « rivalité dont ils ont si bien fait sentir l'importance, et ne nous refuseront « pas leurs lumières et leurs conseils. Mais, Messieurs, c'est vous surtout « dont nous implorons l'assistance : vous fûtes toujours nos guides, daignez « l'être encore dans les routes nouvelles où nous allons marcher; soutenez « notre ouvrage, éclairez notre inexpérience, et mêlez, à propos, l'indulgence « et la sévérité.

« Sans doute, il est plus d'une heureuse innovation à faire dans l'art de « Sophocle et de Térence : l'horizon se recule et s'aggrandit; la patrie, surtout, « demande au génie des pièces vraiment nationales, et le théâtre, ce moyen « puissant d'instruction, ce foyer électrique de morale et de vertu, doit rendre « à la liberté ce qu'il a reçu d'elle, et accélérer les progrès de la raison « publique... »

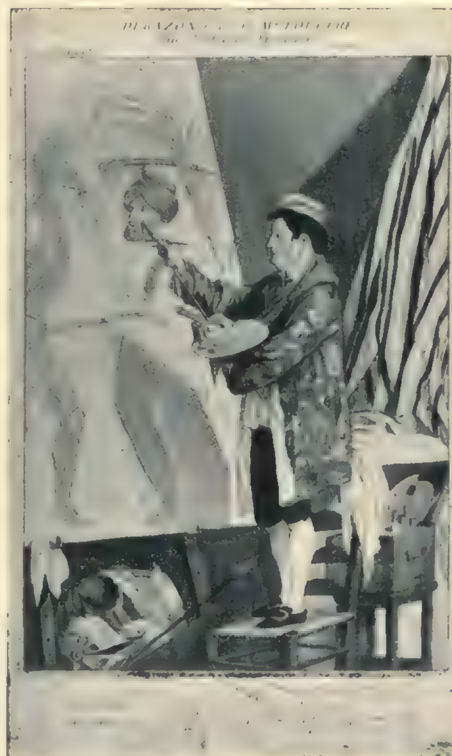
Et c'est ainsi qu'à la rentrée de Pâques 1791, Dugazon, Talma, Grandmesnil, madame Vestris, mesdemoiselles Desgarcins et Lange quittèrent le faubourg St-Germain et purent débuter sur la scène du Palais Royal, qui, changeant de titre une deuxième fois, prit en l'honneur de ses nouveaux pensionnaires, le nom de « Théâtre Français de la rue de Richelieu ».

Ajoutons qu'en dehors de Monvel, les émigrés trouvèrent encore au Palais-Royal un autre transfuge du Théâtre Français : M. Boucher, peintre et acteur. C'est surtout comme peintre que ce sujet était précieux. En effet, grâce à lui les décorations et les costumes paraissaient toujours rue de Richelieu « de la plus grande fraîcheur et de la plus austère vérité ». « Nous ignorons », disent Etienne et Martinville, « quels motifs ont éloigné M. Boucher du Théâtre Français; mais il est juste de dire qu'on ne s'aperçoit que trop de son absence par la négligence qui règne... »

LE THÉATRE FRANÇAIS DE LA RUE DE RICHELIEU (1791).

L'ouverture, annoncée d'abord pour le 25 avril, fut remise au 27. L'affiche annonçait deux ouvrages : une tragédie nouvelle de M.-J. Chénier « Henry VIII et Anne de Boulen » et une comédie de Marivaux « l'Épreuve nouvelle ».

On s'imagine aisément ce que fut cette soirée d'inauguration. La salle, pleine à craquer, était transformée en un véritable champ de bataille. Au parterre, à l'orchestre, aux loges grillées, aux loges de théâtre, au balcon, aux premières loges, aux galeries, à l'amphithéâtre, aux troisièmes et quatrièmes loges, à la rotonde, ce n'était que spectateurs passionnés, ceux-ci préparés d'avance à siffler sans merci et à huer sans miséricorde, ceux-là au contraire bien décidés à claquer des mains avec obstination. Les fureurs politiques, les enthousiasmes littéraires, les haines personnelles, la jalousie et la rage des Comédiens Français et de leurs amis, les rancœurs accumulées de leurs adversaires, éclataient en cris et en invectives avant même le lever du rideau.



Évidemment, avec un pareil auditoire, il était tout à fait impossible d'espérer une complète victoire. Et de fait, malgré la valeur réelle de l'ouvrage, malgré le grand et pathétique talent de madame Vestris (Anne de Boulen), la grâce touchante de Mlle Desgarcins, (lady Seymour), la simplicité de Desrosières (Cramer) et l'art sublime de Talma (Henri VIII), des incidents fortuits, (entre autres un rôle d'enfant joué très gauchement par une fillette malhabile), servirent de prétexte à la cabale pour déchaîner les rires et les applaudissements ironiques (1). Mais, surtout, une grâve erreur dans le choix et dans l'interprétation de la pièce comique, comédie faible, alambiquée, interprétée par des sujets de second plan, acheva de donner aux adversaires du Théâtre de la rue de Richelieu la partie belle.

(1) Nous avons relaté plus haut les violentes polémiques épistolaires provoquées par cette soirée mémorable.

Quoi qu'il en soit, cette première soirée offrait un grand intérêt : celui de mettre en lumière les qualités et les défauts du nouveau théâtre, et, dès lors, il était aisé de se rendre compte que le spectacle de Gaillard et Dorfeuille ne pourrait rivaliser utilement avec le Théâtre Français que dans le seul genre tragique. Car, sans nul doute, la scène du faubourg St-Germain avec des artistes comme Molé, Fleury, Dazincourt, M[lle] Contat et Joli, demeurait toujours supérieure, infiniment supérieure, dans le genre léger et comique.

* * *

Les écrivains habiles et les comédiens fameux qui apportèrent l'appui de leur talent au Théâtre de la rue de Richelieu durant les cinq années de son existence, sont nombreux. Il va sans dire que le plus grand nombre de ses auteurs et de ses artistes étaient — au point de vue politique — de fougueux révolutionnaires. Parmi les auteurs surtout, on est surpris de trouver tant de noms éclatants dans les annales révolutionnaires : M.-J. Chénier, Fabre d'Eglantine, Ronsin, Olympe de Gouge, Gohier, Poultier...

Nous allons, pour terminer, passer rapidement en revue les principaux ouvrages donnés de 1791 à 1797 sur la scène du Palais Royal. Sans doute, l'art dramatique durant cette période curieuse, se mêle étrangement à la politique, mais nulle part, les passions du moment n'éclatèrent au feu de la rampe aussi vivement que rue de Richelieu.

Également, nous signalerons au passage les débuts et les reprises ayant quelque intérêt, et les événements qui marquent dans l'existence de ce théâtre.

* * *

ANNÉE 1791.

14 *Juin*	« Le Cid », *où débute, M[lle] Simon.*
15 *Juin*	« L'Intrigue Épistolaire », *comédie de Fabre d'Eglantine, dans laquelle la ravissante M[lle] Lange remporte un grand succès.*
28 *Juin*	« Jean sans terre, » *tragédie de Ducis.*
7 *Juillet*	« Calas », *tragédie de M.-J. Chénier.*
	Reprise, à l'occasion de la translation des cendres de Voltaire, des « Muses Rivales » *de La Harpe.*
13 *Juillet*	« Washington ou La Liberté du Nouveau-Monde », *tragédie de Sauvigny.*
3 *Octobre*	« Abdelazis et Zuleima », *tragédie (aux tendances tout à fait romantiques), d'A. de Murville.*
11 *Novembre*	« L'Héritière », *comédie de Fabre d'Eglantine.*
7 *Décembre*	« Mélanie », *drame de La Harpe.*

ANNÉE 1792.

7 *Janvier* « La Jeune Hortense », *comédie de Flins des Oliviers (c'est dans cette aimable pièce que la charmante Mlle Candeille parut pour la première fois).*

7 *Février* « Caïus Gracchus », *tragédie de M.-J. Chénier.*

7 *Mars* « Le Sot Orgueilleux » *ou* « l'École des Élections », *ouvrage de circonstance de Fabre d'Eglantine.*

5 *Mai* « L'Amour et l'Intérêt », *comédie écrite également par Fabre, pour les débuts de Baptiste cadet.*

8 *Mai* « Virginie », *de La Harpe.*

7 *Août* *Reprise de* « Œdipe chez Admète » *tragédie de Ducis.*

Après la journée du 10 Août, le « Théâtre Français de la rue de Richelieu », pour bien montrer combien les principes de la Révolution lui sont chers, change une troisième fois son nom trop aristocratique et adopte le titre civique de « Théâtre de la Liberté et de l'Égalité ». Notons que, désormais, plus la Révolution avance, et plus le Théâtre de la rue de Richelieu, pour satisfaire ses protecteurs et son public, montera des ouvrages aux tendances démagogiques.

30 *Août* *Reprise de* « Les Faux Serments » *de Marivaux.*

Les théâtres, au lendemain des massacres de Septembre, ferment dans Paris terrorisé.

11 *Octobre* « L'Avènement de Mustapha ou le Bonnet de la Vérité », *vaudeville de circonstance, paroles de Riouffe, couplets de Dugazon. (C'est avec cette pièce gaie que le théâtre fit sa réouverture).*

25 *Octobre* « L'Émigrante ou Le Père Jacobin », *comédie de Dugazon.*

12 *Novembre* « Le Patriote du 10 août », *comédie de Dorvo. (Deux ouvrages atroces bien dignes des « poètes de la Terreur »).*

26 *Novembre* « Othello », *de Ducis. (Nous avons parlé plus haut de cette pâle imitation du drame de Shakespeare, qui parut pourtant au public d'alors « le comble de l'horreur ».)*

27 *Décembre* « Catherine ou La Belle Fermière », *comédie agréable, où Mlle Candeille fut très applaudie.*

ANNÉE 1793.

Notons tout d'abord au début de cette année, la retraite de Dorfeuille, qui retourne à Bordeaux prendre la direction du Grand Théâtre. (C'est là

que quelques mois plus tard, le 15 décembre, il devait être arrêté avec 86 sujets appartenant à sa troupe.)

23 *Janvier* « Le Général Dumouriez à Bruxelles ou Les Vivandières », *pièce de circonstance. (On n'ignore pas que ce malheureux ouvrage qui fut sifflé et qui méritait de l'être, devait mener son auteur, Olympe de Gouge à l'échafaud.)*

9 *Février* « Fénélon », *ou* « les Religieuses de Cambrai», *tragédie de M.-J. Chénier.*

3 *Avril* *Reprise en l'honneur de Baptiste aîné, qui vient d'être engagé, de* « Robert chef de Brigands », *drame célèbre de La Martellière.*

22 *Juillet* « La Liberté des Femmes », *(pièce dont l'immoralité si l'on en croit les journaux du temps, « fit scandale »)* (1).

23 *Juillet* « Marius Sevola », *tragédie de Luce de Lancival.*

28 *Août* « Le Menteur », *pour les débuts de Raymond.*

Tandis que les acteurs du Théâtre de la rue de Richelieu, (qu'on désigne désormais couramment sous le nom de « Théâtre de la République »), sont de plus en plus en faveur auprès des autorités, les comédiens du Théâtre de la Nation deviennent suspects de jour en jour davantage. « Paméla », suspendue le 29 août, est reprise le 2 septembre « avec des changements » mais en vain. Le 4, les Comédiens Français sont emprisonnés en masse. Dès lors, le Théâtre de la rue de Richelieu, devient le véritable spectacle officiel de la capitale.

30 *Septembre* « Le Hulla de Samarcande ou le Divorce Tartare » *essai malheureux dans l'art dramatique, du comédien Desprez.*

18 *Octobre* « Le Jugement dernier des Rois », *ouvrage extravagant où l'auteur, Sylvain Maréchal, exalte les idées du moment.*

25 *Octobre* « La Moitié du Chemin », *comédie de Picard.*

30 *Octobre* « Le Modéré », *autre comédie de Dugazon, également inspirée par ce « zèle patriotique » qui enflammait alors le spirituel comique.*

Novembre *Reprise de* « Aretaphile ou la Révolution de Cyrène », *tragédie de Ronsin, général de l'armée révolutionnaire.*

An II

15 *Frimaire* « La Vraie Bravoure », *comédie de Picard et Duval.*

(1) Il y avait de quoi. Le personnage principal, homme marié, libertin par penchant, inconstant par caractère, ennemi de la délicatesse par calcul, avoue « que, les grâces de sa femme, doivent être le partage de plus d'un heureux ». A. Schmidt. « Paris pendant la Révolution ».

16 *Nivôse*	« Les Contre-Révolutionnaires jugés par eux-mêmes ».
22 *Nivôse*	« L'Expulsion des Tarquin ou La Royauté Abolie ».
25 *Nivôse*	*Reprise du* « Tartufe ». *(Reprise d'un intérêt tout spécial car, Mlle Joli, remise en liberté à condition de paraître rue de Richelieu, interprétait le rôle de Dorine.)*
16 *Pluviôse*	*Dupont, également remis en liberté, avec les mêmes obligations que Mlle Joli, débute dans* « Le Père de Famille ».
20 *Pluviôse*	« Epicharis et Néron » *tragédie de Legouvé* (1).

Au cours de ce mois encore, Vanhove, madame Petit Vanhove et Larochelle, trois ci-devant comédiens du roi, sortent aussi de prison, et jouent au Théâtre de la République.

Nous sommes arrivés maintenant aux jours les plus affreux de la Terreur. Le Théâtre de la République, toujours animé du même enthousiasme démagogique, multiplie les représentations d'ouvrages comme « Guillaume Tell », « Caïus Gracchus », « Brutus ou La Mort de César » de Voltaire (avec un dénouement civique imaginé par Gohier !...)

21 *Floréal*	« Timoléon », *tragédie de M.-J. Chénier. (Le Comité de Salut Public estimant dangereuses les idées exprimées dans cet ouvrage, en interdit formellement les représentations.)*

Le règne de Robespierre est à son apogée, la guillotine ne s'arrête pas; après les Girondins, c'est Hébert et ses amis du Club des Cordeliers dont les têtes tombent. La situation à Paris s'assombrit chaque jour. Aussi, plusieurs mois se passent sans que le « Théâtre de la Liberté et de l'Égalité » se risque à présenter à son public de sans-culottes des ouvrages inédits. Jusqu'au 9 Thermidor, seulement deux comédies nouvelles, (bien anodines du reste), seront montées :

26 *Prairial*	« Les Dangers de l'Ivresse », *de Pujoulx.*
28 *Prairial*	« Rose et Picard », *de Colin d'Harleville.*

(1) Ernest Legouvé dans « Soixante ans de Souvenirs » raconte que cette tragédie faillit coûter cher à son père. Quand « Epicharis et Néron » fut donné, « la lutte entre Robespierre et Danton était à son moment le « plus aigu. Les deux chefs de la Montagne assistèrent à la représentation. Robespierre occupait une première « loge d'avant-scène; Danton était à l'orchestre et derrière lui s'échelonnaient tous ses amis. A peine le mot « de *Mort au tyran* ! fut-il prononcé, que, sur un signal de Danton, ses amis, éclatant en bravos frénétiques, « se tournèrent vers Robespierre, et debout, les poings tendus, lui renvoyèrent ce terrible cri de vengeance. « Robespierre, pâle, agité avançait et retirait *sa petite mine d'homme d'affaires* (je tiens le mot de M. Lemercier « témoin de la scène) comme un serpent allonge et rentre sa tête plate et irritée. » La pièce finie, les amis de Legouvé coururent à lui, en lui disant « Sauvez-vous ! vous êtes perdu !... » Heureusement il n'en fut rien. Robespierre pensait trop à Danton pour penser au poète. Il ne fut pas inquiété.

Après la chute du gouvernement jacobin, les acteurs français, détenus depuis plus d'une année, sont enfin remis en liberté et jouent, le 29 Thermidor dans leur ancienne salle du faubourg St-Germain, qui s'appelle à présent « Théâtre de l'Égalité », Section Marat.

La proscription des Comédiens du roi avait contribué à la fortune du Théâtre de la République; leur mise en liberté lui fit tout d'abord un tort considérable qui, par la suite, devint plus grave encore. En effet, bientôt, quittant leur salle lointaine, les acteurs français, ayant conclu un arrangement avec Sageret, débutèrent le 8 Pluviôse an III en plein Paris, au Théâtre de la rue Feydeau. Dès lors, Talma et ses amis voient s'évanouir la faveur dont ils jouissaient depuis si longtemps. La terrible réaction thermidorienne devait d'ailleurs s'attaquer avec rage contre cette scène favorisée par les Jacobins. Le « Timoléon » de Chénier, représenté de nouveau, est accueilli, il est vrai, par des applaudissements, mais cette vogue est sans lendemain et les scènes tumultueuses se succèdent au Palais-Royal. Un soir, dans « La Bayadère », c'est Mlle Candeille que l'on siffle, puis à son tour, le sinistre acteur Fusil est insulté par le parterre exaspéré. Quelques jours plus tard, c'est Dugazon que l'on oblige à faire amende honorable et à chanter le « Réveil du Peuple ». Enfin, à une autre représentation encore, Talma lui-même poursuivi par les cris d'un public furieux, ne peut achever son rôle...

13 *Pluviôse* « Galathée », *ouvrage de Poultier, membre de la Convention et rédacteur de « L'Ami des Lois ».*
23 *Germinal* « Abufar ou La Famille Arabe », *tragédie de Ducis.*
22 *Prairial* « Le Tartufe Révolutionnaire ou La suite de L'Imposteur, *comédie de Népomucène Lemercier. (Le Théâtre de la République tente, en représentant ce pamphlet contre ses amis d'hier, de calmer les muscadins acharnés à sa perte.)*
13 *Thermidor* « Quintus Fabius », *tragédie de Legouvé.*

An IV
8 *Brumaire* « L'Agioteur », *amusante bluette d'Armand Charlemange. (Cette pièce curieuse peint en traits saisissants la fièvre de commerce qui alors avait saisi tous les français; magistrats, officiers, poètes ou paysans, craignant de voir disparaître des valeurs, dont la dépréciation augmentait sans cesse, s'ingéniaient à les convertir en marchandises.)*
23 *Frimaire* « Les Amis de Collège », *comédie de Picard.*

Après le 13 Vendémiaire, après que Bonaparte eut balayé l'insurrection sur les marches de Saint-Roch, le gouvernement, décidé à réprimer

désormais la turbulence des royalistes, ordonne le 8 Ventôse la fermeture du Théâtre Feydeau où avaient eu lieu de fâcheuses manifestations anti-républicaines.

Le Théâtre Feydeau reste fermé un mois, (à la grande satisfaction de la troupe du Palais Royal.)

8 *Germinal* « Le Lévite d'Ephraïm », *tragédie de Népomucène Lemercier.*
27 *Germinal* « Caton d'Utique », *tragédie d'Arnaud.*
24 *Fructidor* « Le Chanoine de Milan », *comédie de Duval.*

Était-ce lassitude ou manque de confiance ? le fait est que les Théâtres de la République et de Feydeau « semblaient alors rivaliser en apathie ». « Souvent, constatent Etienne et Martinville, des mois s'écoulaient sans qu'aucun d'eux montât une seule nouveauté. »

An V
19 *Brumaire* « Les Artistes », *comédie de Colin d'Harleville.*
8 *Frimaire* « Les Héritiers ou Le Naufrage », *comédie de Duval.*

Vers cette époque, Mlle Raucourt eut une idée audacieuse. Voyant l'état si peu prospère et du Théâtre de la République, et du Théâtre Feydeau, elle rêve de rendre à la Comédie son ancienne splendeur et d'opérer une réunion générale. Talma et ses amis, découragés, auraient volontiers consenti à cette réunion, mais quelques artistes de Feydeau, liés par des engagements, refusèrent de seconder ce noble projet. Néanmoins, Mlle Raucourt parvint à convaincre un grand nombre de sujets remarquables : Larive, Fleury, Naudet, St-Prix, St-Phal, Thénard, Dupont, Mlles Joli et Mezeray; et c'est en leur compagnie qu'elle ouvrit au Théâtre Louvois. Il va sans dire que cette nouvelle concurrence n'était pas faite pour arranger les affaires chancelantes du Théâtre de la République.

6 *Nivôse* « Le Duc de Richelieu ou Le Lovolace Français », *drame de Duval et Monvel.*
12 *Pluviôse* « *Le Mari Jaloux* », *comédie de Desforges.*
14 *Germinal* « Junius ou Le Proscrit, » *ouvrage de Monvel le fils.*
5 *Floréal* « Agamemnon », *tragédie de Népomucène Lemercier, où Talma remporte un triomphal succès.*

Peu de temps après cette sensationnelle première, un drame affreux vint enlever à la troupe du Théâtre de la République, une de ses meilleures artistes, Mlle Desgarcins. Cette charmante femme, victime d'un odieux

attentat dans une maison de campagne — où le délabrement de sa santé l'avait obligée à se retirer — mourait à vingt-cinq ans, dans un accès de folie.

11 *Prairial* « Œdipe à Colone », *tragédie de Ducis.*
16 *Messidor* « Le Journaliste ou L'Ami des Mœurs ».

Le 24 Fructidor, un arrêté du Directoire ordonnait la fermeture du Théâtre Louvois, ce qui aurait dû rendre une vogue momentanée au Théâtre de la République. Malheureusement, les ouvrages qu'il offrait au public n'étaient guère propres à ramener l'affluence...

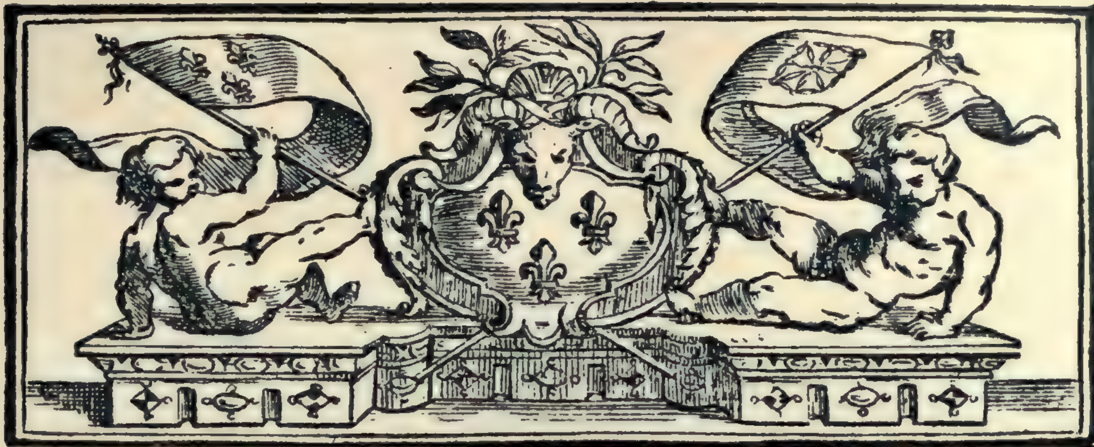
An VI
16 *Vendémiaire* « Le Sot Intrigant ou La manie d'être quelque chose » et « Les Véritables Honnêtes Gens ». *(Avec cette pièce de circonstance, le Théâtre de la République, fidèle à ses enthousiasmes démagogiques, applaudit aux proscriptions du 18 Fructidor.)*
13 *Brumaire* « La Paix », *ouvrage de circonstance, inspiré par le traité de Campo-Formio.*
24 *Frimaire* « Les Modernes Enrichis », *comédie de Pujoulx.*
20 *Nivôse* « Scipion l'Africain », *dithyrambe à la gloire de Bonaparte, qui vient d'être nommé Généralissime.*

Mlle Raucourt, toujours entreprenante, s'étant associée avec Picard et ayant réuni une troupe excellente, s'en alla débuter à l'ancien Théâtre Français du faubourg Saint-Germain. Presque en même temps, le Théâtre de la République « qui n'était plus qu'une vaste solitude » cessa entièrement ses représentations. Grandmesnil, Talma, Michot, Dugazon, Baptiste aîné, mesdames Vestris et Vanhove allèrent jouer au Théâtre Feydeau.

Pourtant, la salle de la rue de Richelieu n'avait pas encore terminé sa carrière.

En effet Sageret directeur de Feydeau devait peu après (19 fructidor an VII), prendre à bail le Théâtre de la République pour y transporter sa troupe tragique et comique, réservant la salle de la Rue Feydeau pour l'Opéra. Cette nouvelle entreprise n'eut guère de succès et Sageret y renonça après 4 mois de vains efforts.

Enfin le 11 prairial an VII, lorsque François de Neufchâteau et son commissaire Maheraut réalisèrent la réunion tant désirée des comédiens Français, ce fut dans ce magnifique Théâtre édifié par l'architecte Louis que les acteurs épars de l'ancienne troupe Royale se groupèrent de nouveau pour la plus grande gloire de l'art dramatique...



THÉATRE DES ÉLÈVES

POUR LA DANSE DE L'OPÉRA (1779).

Ce théâtre élevé au Boulevard du Temple, abrita, vers 1790, *les jeunes artistes du « Théâtre des Beaujolais » puis, l'année suivante, durant quelques mois seulement, la troupe du « Lycée dramatique ». En* 1792 *l'Italien Lazzari le transforma et lui donna le nom de « Variétés Amusantes ». Le* 31 *mai* 1798 *la salle fut entièrement détruite par un incendie. Elle n'a été reconstruite qu'en* 1815.

***

On manque de documents certains au sujet de ce théâtre qui a subi des transformations sans nombre et, même un dictionnaire fameux, aux articles : « Théâtre des Élèves pour la danse de l'Opéra » et : « Théâtre Lazzari » donne, des dates totalement différentes.

***

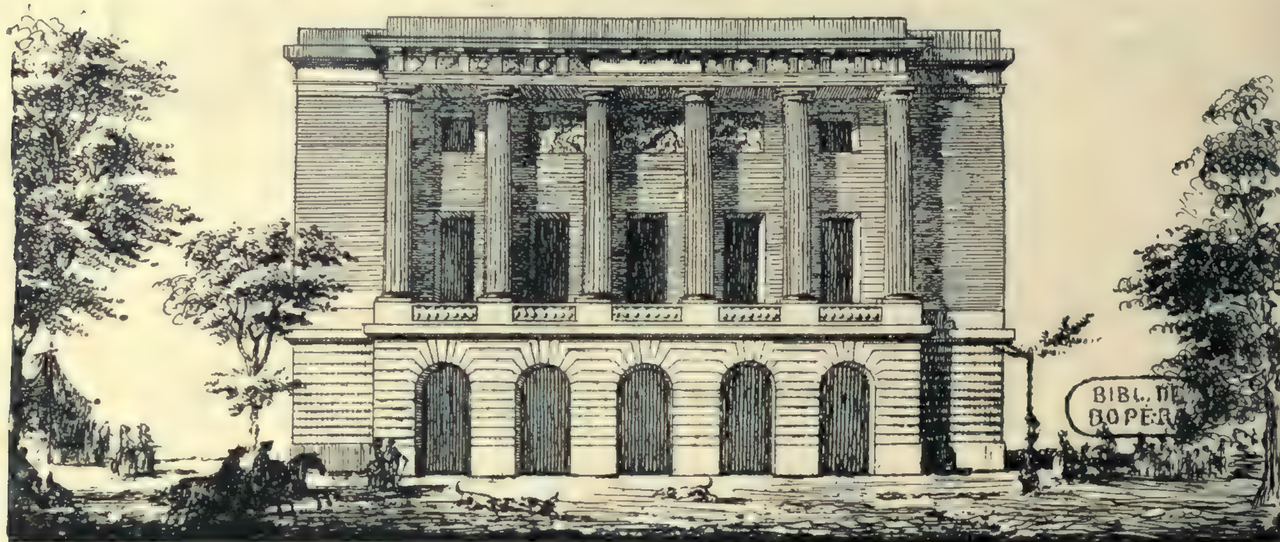
C'est tout au bout, tout au bout du Boulevard du Temple, en face de la Rue Charlot, qu'un nommé Texier et le danseur Abraham eurent l'idée de faire bâtir une petite salle (1) afin d'y donner des spectacles ou de jeunes

(1) Le Journal de Paris, dans son numéro du 8 janvier 1779 donne cette curieuse description de la salle des Élèves : « La salle nous a paru d'une composition agréable; elle a la forme parfaitement circulaire et

danseurs et de jeunes danseuses pourraient montrer leur talents. Quatrevingts garçons et filles, tous élèves de l'Opéra, section de la danse, formèrent la première troupe.

En somme, c'était une sorte de théâtre de société avec seulement un programme extrêmement restreint, que le lieutenant de police autorisait.

Au début l'entreprise fut assez heureuse et les amateurs de chorégraphie et de jolies filles, vinrent en grand nombre applaudir les essais des jeunes



Façade du Théâtre des Elèves, Boulevard du Temple
(d'après un dessin conservé à la Bibliothèque de l'Opéra)

élèves de l'Opèra. Mais, par la suite, l'insuffisance des débutants et surtout la monotonie des spectacles lassèrent le public. Abraham s'étant retiré. Gardeur et De Lomel prirent sa place et, donnèrent une impulsion nouvelle à l'entreprise d'abord en engageant quelques acteurs habiles, puis en faisant représenter non seulement des ballets, mais aussi des pastorales, des arlequinades, des comédies légères et de petits opéras.

Néanmoins, la salle, bientôt, passait aux mains d'un nouveau directeur, le sieur Pariseau (vers 1780), bizarre individu, ayant fait un peu tous les métiers; ancien clerc de notaire, ancien banquier il était présentement acteur, auteur dramatique et journaliste (c'est ce même Pariseau qui, en 89, se fit un nom retentissant en publiant « La feuille du jour »).

Bachaumont, dans ses mémoires, à consacré quelques lignes à ce

ressemble en ce point à celle de la ville de Versailles. On a applaudi à sa décoration et surtout à celle de l'avant scène dont l'ouverture parait un peu resserrée... Il y a une idée assez heureuse et neuve dans la manière de remplacer la toile qui se baisse dans les entr'actes, c'est un nuage qui s'élève de terre et se marie avec ceux qui sont déjà dans les airs ».

Pariseau et à sa courte direction au Théâtre des Élèves : « Le sieur Parisot, dit-il, ne resta pas longtemps en possession de son théâtre, comme il ne payait ni les entrepreneurs, ni les comédiens, ni les auteurs, un ordre du roi prescrivit, en septembre de la même année (1780), la clôture de Élèves de l'Opéra ». Cette clôture dura jusqu'en 1787. La salle alors fût acquise par des montreurs de « jeux pyrrhiques ou jeux et illuminations aérostatiques », lesquels



Le Théâtre des Elèves pour la danse de l'Opéra

continuèrent leurs représentation jusqu'en 1790. Ensuite, De Lomel — qui, toujours avec Texier et Gardeur, exploitait au Palais Royal (depuis 1784) un théâtre de marionnettes qu'on appelait « Les Comédiens du comte de Beaujolais » — ayant été expulsé de son local par La Montansier reprit la petite scène du Boulevard du Temple.

Sans doute, le cadre convenait mal à son spectacle car la même année il cédait son théâtre au « Lycée dramatique » troupe composée des élèves de l'ancienne école dramatique établie par les gentilshommes de la chambre, lesquels occupaient non loin de là, (toujours sur le Boulevard du Temple), une baraque de bois (1). (La baraque devint par la suite le Théâtre des

(1) Ce Théâtre du Lycée dramatique eut dans la salle des Élèves une existence éphémère et plutôt difficile. Mal placé, il ne réalisait que de maigres recettes en recueillant dans les jours d'affluence le trop plein des spectacles voisins.

Un sieur Briois, y avait rassemblé une troupe passable de comédiens de bonne volonté et il commençait

Pantagonins puis, plus tard encore, servit à des danseurs de cordes et notamment aux célèbres demoiselles Rose et Malaga).

II

VARIÉTÉS AMUSANTES OU PETIT LAZARI (1792).

Le Lycée dramatique, pendant la tourmente Révolutionnaire, ferma ses portes et un arlequin Italien nommé Lazari assuma la suite du bail. On sait que le « Théâtre des Variétés » de Gaillard et Dorfeuille, en se transportant en 1791 dans la salle de la Rue de Richelieu avait prit le titre nouveau de Théâtre du Palais-Royal. Aussi, Lazari, n'hésita pas à s'approprier pour son spectacle, ce joli nom de « Variétés Amusantes » qui avait porté bonheur à Lecluze. Mais, dès les premiers jours, la popularité de l'impresario Italien fut si grande que le public se plut à donner à son gentil théâtre le nom de « Petit Lazari » où mieux encore de « Petit Laze »... Pendant quatre ou cinq ans, Lazari directeur avisé et comédien excellent, sut parfaitement ramener et retenir le public à l'ancien « Théâtre des Élèves ». Il modifia le répertoire et fit représenter toute une série d'arlequinades dont le comique, assez gros, convenait parfaitement au parterre peu relevé des faubourgs. Le petit Lazari était en pleine prospérité lorsque, le 31 mai 1798, un incendie qu'il fut impossible de maîtriser, éclata à la suite d'une représentation du « Festin de Pierre ». Le feu, en quelques heures, détruisit complètement la salle et le malheureux arlequin Lazari, ruiné, désespéré, se fit sauter la cervelle...

On a sur le talent de Lazari comme acteur quelques documents. Nous empruntons ce passage à la chronique des petits Théâtres de Paris : « Il jouait les roles d'arlequin avec un talent et une légèreté remarquables ; c'était surtout dans les tours d'adresse, les métamorphoses, les changements à vue qu'il excellait.

« Lazari étonnait dans « Ariston », « l'Amour puni par Vénus », « l'Esprit-Follet », « la Tartanne de Venise », « le Diable-à-Quatre », canevas qu'il composait lui-même... »

Bien longtemps après, vers 1815, sur le même emplacement on reconstruisit un nouveau théâtre. Pendant plusieurs années, on y donna seulement des spectacles de marionnettes, mais en 1830 une troupe excellente vint

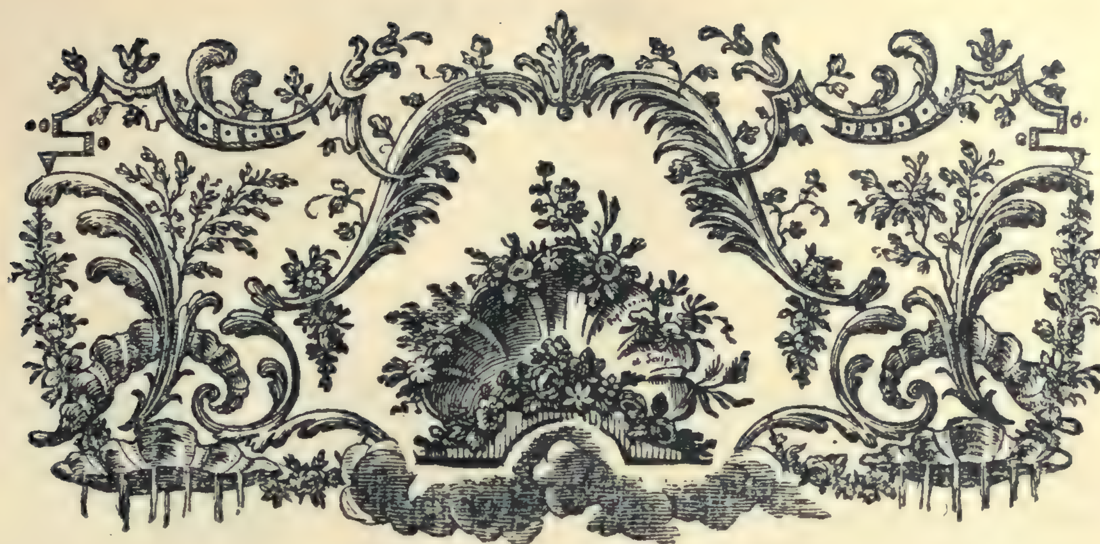
à voir le public s'intérresser à son entreprise, lorsqu'un garçon menuisier ayant acquis le bail le chassa et prit sa place.

Notre menuisier, improvisé directeur, donna tout d'abord spectacle deux fois la semaine puis le dimanche seulement. Mais l'état de ses affaires prit bientôt une tournure déplorable et l'on raconte qu'un musicien de l'orchestre ne pouvant parvenir à se faire payer, fit saisir les 18 rabots du directeur et treize varlopes mêlés avec des cors, des clarinettes et des violons.

jouer avec beaucoup de succès des parodies, des farces et des mélodrames. La petite salle du Boulevard du Temple était alors le théâtre populaire par excellence le théâtre préféré des titis et des ouvriers.

Pour terminer notons, cela en vaut la peine, que le souvenir de Lazari, l'arlequin adroit et malheureux, resta constamment attaché au spectacle qu'il avait su si bien diriger et, jusqu'en 1863, époque à laquelle ce Théâtre disparut par expropriation, il conserva le nom de « Petit Lazari »...





THÉATRES DES DÉLASSEMENTS COMIQUES (1780).

Détruit par un incendie en 1787, mais réédifié aussitôt, le Théâtre des Délassements comiques vécut assez longtemps, mais avec des fortunes diverses. Il prit successivement les noms de « Théâtre Lyri-Comique » (1800) et de « Variétés-Amusantes » (1803). En 1805 la salle fut refaite, et on lui donna le titre de « Théâtre des Nouveaux Troubadours ». Le décret de 1807 vint frapper ce spectacle en pleine prospérité.

***

Un tout petit, tout petit théâtre qui, avec des alternatives de bonne et de mauvaise chance, ouvrit ses portes pendant plus de vingt cinq ans au Boulevard du Temple.

***

Son fondateur et son premier directeur fut un bonhomme qui ne manquait ni de savoir ni d'audace, ce Plancher-Valcour dont Charles Monselet a tracé la silhouette étrange dans son livre des dédaignés et des oubliés. Il s'appelait de son vrai nom Plancher, « il avait commencé à Caen l'étude du droit et endossé la robe de stagiaire, racontent MM. de Manne et Menetrier lorsqu'un coup de tête le fit s'enrôler dans une troupe de campagne à la suite d'une comédienne dont il s'était amouraché, il prit à

cette occassion le nom de Valcour auquel, pendant la Révolution, dont il avait embrassé les principes avec effervescence, il accoupla celui « d'Aristide ». En dehors de ses talents de comédien, talents médiocres et peu goûtés du public, (son jeu était d'une froideur excessive); Plancher-Valcour cultivait les lettres et, lorsqu'il vint la première fois à Paris en 1777, il publia un volume de poésies légères dans le goût du jour intitulé « Contes et Nouvelles en vers où le petit Neveu de Boccace » (inutile de souligner que la morale n'avait rien à voir avec ce recueil). Plus tard, il fit éditer encore un grand nombre d'à-propos et d'écrits de circonstance. Mais c'est surtout en qualité d'auteur dramatique et de journaliste que Plancher-Valcour se fit connaître. En effet, dans l'espace de vingt ans, il composa plus de cent ouvrages pour de nombreuses scènes de





province et pour divers théâtres de Paris entre autres les Variétés Amusantes, Nicolet, les Variétés Comiques de la Foire St-Germain et surtout pour les Délassements Comiques. Comme journaliste on a de lui de nombreux articles politiques. Durant la Terreur notamment, il fut attaché au journal de la Montagne où il rendait compte des séances des Jacobins avec une modération et une impartialité rares à cette époque. Enfin, avatar inattendu, au temps du Directoire, nous retrouvons Plancher-Valcour... juge de paix ! Il exerça durant plusieurs années, (jusqu'en 1801), ces officielles fonctions au faubourg St-Martin...

***

Voici les renseignements que donne l'almanach de la Vve Duchesnes, au sujet du Théâtre des Délassements Comiques. Cette note montre bien à quel point, encore à la veille de la Révolution, l'administration était injustement tracassière envers les entrepreneurs de spectacles. Il faut croire que, seule l'idée « d'embêter le monde » donnait de l'imagination aux commis de M. Lenoir :

« Ce théâtre, bâti Boulevard du Temple, auprès de l'hôtel Foulon, qui existe encore aujourd'hui, remonte bien avant la Révolution. Un sieur Valcour, homme de lettres et comédien, en était le directeur. Homme actif et intelligent il aurait vu prospérer son entreprise, si un incendie, arrivé en 1787, n'eut dévoré la salle et le matériel en quelques heures. On songea bientôt à la relever, et l'on en construisit une nouvelle qui était assez bien décorée, mais longue, étroite et peu commode. Ce théâtre, avant 89, était, comme tous les petits spectacles, en bute à la jalousie de ses voisins; ayant porté plainte à M. le lieutenant de police Lenoir, il fut entravé dans ces pièces et ses acteurs. M. Lenoir rendit une ordonnance par laquelle il était enjoint au directeur du Théâtre des Délassements Comiques de ne représenter à l'avenir que des pantomimes, de n'avoir jamais que trois acteurs en scène, et d'élever une gaze entre eux et le public. A peine cette ordonnance avait-elle été rendue, que la révolution arriva, et que la gaze fût déchirée par les mains de la Liberté... »

Plancher Valcour qui, à cette époque, était tout à la fois aux Délassements Comiques directeur, acteur et auteur, ne se contenta pas de déchirer la gaze emblème du despotisme; enthousiasmé par les idées nouvelles il écrivit toute une série d'ouvrages, drames burlesques et vaudevilles sentimentaux, où il proclamait en termes souvent peu modérés, son zèle républicain et sa haine des aristocrates et des curés.

En 1790 Plancher-Valcour céda son entreprise à un sieur Coulon lequel dirigea, en compagnie de sa femme, durant quelques mois, les Délassements-Comiques d'une manière assez malheureuse. Le moment d'ailleurs était singulièrement difficile et presque aucun théâtre ne parvenait même à couvrir ses frais. « Le grand nombre des théâtres, dit un chroniqueur, faisait qu'ils se nuisaient les uns les autres, l'anarchie la plus complète régnait dans la plupart de ces établissements, où l'on jouait tous les genres, et où tous les genres étaient mal joués. »

L'année suivante, un célèbre physicien nommé Perrin, vint donner sur la petite scène du Boulevard du Temple des représentations qui alternaient avec des spectacles de comédie et de vaudeville. Et ce n'est qu'en 1796, sous l'impulsion très habile d'un couple de comédiens nommés Deharne, anciens entrepreneurs des Jeunes Élèves de la Rue de Thionville, que les Délassements connurent enfin une ère de prospérité relative. Les nouveaux

imprésarios formèrent une troupe excellente et offrirent au public, avec succès, des comédies et même des tragédies et des opéras.

Mais les belles recettes n'étaient jamais que passagères dans ce théâtre et après avoir lutté quelques années Deharne et sa femme se virent contraints d'abandonner leur entreprise. Dès lors la pauvre petite scène passe de mains en mains : à Bellavoine succède Picardeau, puis Lebel qui s'associe bientôt avec Beaulieu et le général Thuringue (authentique officier que l'on est tout étonné de trouver dans cette affaire).



Fermée le plus souvent, la salle fondée par Plancher ne connut guère jusqu'en 1804 qu'un seul succès, un succès d'ailleurs bien inattendu. En effet, la meilleure société, durant plusieurs mois, se pressa aux Délassements pour voir jouer d'une tragédie intitulée « Le tremblement de terre de Lisbonne », ouvrage bizarre et abracadabrant de Maître André, le grotesque perruquier poète « contemporain de Voltaire ».

Vers 1805, un certain Anicet Lepotre obtint la permission de reprendre le Théâtre des Délassements Comiques. Il fit refaire, aménager et décorer très joliment la salle, engagea de bons comédiens, composa des programmes agréables, si bien que la vogue, une vogue très vive, récompensa ses efforts. Le public se pressait tous les soirs aux « nouveaux Troubadours » lorsque les mauvaises chances de la fortune vinrent encore une fois frapper cette malheureuse scène. Le décret du 8 août 1807 supprimait en effet les « Nouveaux Troubadours » du nombre des Théâtres Parisiens.

Notons en terminant que plusieurs grands comédiens firent leurs débuts aux Délassements : Joanny, qui devait devenir une des gloires du Théâtre Français, s'y faisait remarquer lorsqu'il était tout jeune encore, l'acteur Joly, future vedette des Variétés et du Vaudeville, vint longtemps y dire des monologues, enfin, Pottier fut engagé par Deharne et joua sur cette scène moyennant 3 livres par représentation...

Bien plus tard c'est sur l'emplacement des Délassements Comiques qu'Alexandre Dumas père fit construire son « Théâtre Historique ».



THÉATRE DES BEAUJOLAIS (1784).

On l'appelait aussi « Théâtre du Palais Royal ». En 1790 *il fut acheté par Mlle Montansier qui le fit agrandir et lui donna le nom de « Théâtre des Variétés » où « Variétés-Montansier ». Trois ans plus tard les événements obligèrent les entrepreneurs à changer ce titre contre un autre plus Républicain. Il fut baptisé d'abord « Théâtre du Péristyle du Jardin Egalité » (*1793*), puis, l'année suivante « Théâtre de la Montagne ».*

En 1795 *on inscrivit de nouveau, en lettres d'or, sur la facade « Théâtre des Variétés. »*

Chassée du Palais Royal en janvier 1807, *la troupe de la Montansier émigra d'abord au « Théâtre de la Cité » et enfin en juin* 1807 *au faubourg Montmartre.*

Quant à l'ancienne salle des Beaujolais, après avoir servi à différents genres d'exploitation elle devint le « Théâtre du Palais Royal ».



En 1783, sur les dessins de l'architecte Louis, le duc d'Orléans fit construire dans les jardins de son Palais (tout au bout des galeries) (1) une petite salle de spectacle. De Lomel, Gardeur et Texier, anciens directeurs des « Élèves de l'Opéra » au Boulevard du Temple, s'associèrent de nouveau pour exploiter la nouvelle scène et obtinrent l'autorisation d'y donner des

(1) Voici l'adresse exacte : Palais Royal Péristyle de Joinville N° 77.

représentations de marionnettes. Dans l'origine, c'était uniquement devant un public restreint et choisi, que les comédiens de bois devaient débiter leurs lazzis. Mais, bientôt, grâce à la puissante protection du duc d'Orléans (qui avait consenti à ce que l'on donnât le nom de son plus jeune fils, le comte de Beaujolais, à l'entreprise), de Lomel et ses associés, remplacèrent leurs pantins par une charmante troupe d'enfants jouant fort bien la pantomime.

L'ouverture des Beaujolais avait eu lieu le 23 octobre 1784. Ce curieux spectacle, ne quitta le Palais Royal qu'en 1790, pour aller faire une apparition éphémère dans la salle des Délassements au Boulevard du Temple.

LES VARIÉTÉS-MONTANSIER (1790).

L'impresario qui prenait la suite de de Lomel était La Montansier, femme célèbre comme directrice de spectacle. Assez laide, mais séduisante, active, impulsive et généralement heureuse dans ses entreprises, voilà comment nous apparait dans les mémoires du temps cette étonnante aventurière. De sa jeunesse on sait peu de choses : Fille de marin (son vrai nom était Marguerite Brunet), mais néanmoins assez instruite, elle mena longtemps une existence agitée, d'abord en Amérique où elle s'était enfuie toute jeune encore, puis en France où, avec une compagnie ambulante, elle joua la tragédie pendant plusieurs années. Pourtant, la carrière de comédienne ne convenait guère à La Montansier. Elle avait en effet, un terrible accent, méridional qui l'empêchait de déclamer avec tout le pathétique voulu les rôles tragiques. Après un début malheureux au Théâtre Français, Marguerite Brunet quitta la scène et entreprit de former une troupe. Dès lors sa véritable vocation était trouvée. Et, bientôt, elle achetait un théâtre à Nantes puis un autre à Versailles, Rue Satory (1768).

Vers cette époque, un certain M. de St-Conty gentilhomme bien en cour, lequel protégeait depuis longtemps Mlle Montansier, la présenta à Marie-Antoinette et la reine, brusquement, éprouva pour l'aventurière une vive sympathie. Aussi, en 1775, la fille du marin Brunet se voyait accorder, d'abord le privilège de tous les spectacles et bals de Versailles, puis, peu de temps après, la direction des théâtres de la cour.

Moins de deux ans plus tard, cette femme audacieuse et habile, avait amassé asssez d'argent pour faire construire, rue des Réservoirs, à Versailles, la belle salle où Fleury débuta.

Lorsque Louis XVI fut ramené à Paris par les sans-culottes et les tricoteuses, la Montansier déclara que, elle aussi, comme l'Assemblée Nationale, ne pouvait abandonner le Roi. Et, avec l'esprit de décision rapide qui lui était coutumier, elle acheta immédiatement les Beaujolais à un sieur

Desmaret (lequel détenait le bail depuis le 25 juin 1787), pour la somme de 570.000 francs... que du reste elle ne paya jamais...(1)

***

Le 12 avril 1790 la Montansier ouvrit son spectacle avec un opéra Italien : « Les Époux Mécontents ». En quelques jours elle avait su réunir une troupe nombreuse et excellente où l'on comptait des chanteurs, des



VUE DU THEATRE DES VARIETES SUR LE BOULEVARD

tragédiens et des comédiens, car le programme de son entreprise était vaste et la nouvelle directrice comptait donner alternativement, les ouvrages du grand répertoire comique et tragique et aussi l'Opéra, l'Opéra-comique et le Vaudeville. Comme on voit ce nom de « Théâtre des Variétés » n'était pas usurpé...

En 1791, La Montansier trouvant son théâtre trop petit, chargea Louis

(1) Pendant tout l'hiver de 1789, la municipalité Parisienne, malgré « l'anéantissement des privilèges » n'osa pas accorder à la Montansier la permission d'établir un nouveau spectacle et, c'est seulement au début de 1790 que Mr Bailli voulut bien « tolérer » l'ouverture de ce théâtre « après pâques ».

d'agrandir sa salle, et cet architecte fameux parvint en quinze jours à transformer le théâtre de manière à ce qu'il pût contenir 1300 spectateurs. Malgré ces changements la salle des Variétés demeurait mal appropriée pour la représentation des ouvrages à grande mise en scène. Quelques traductions d'opéras italiens et quelques opéras originaux dus à Mengozzi, Rigel ou Foignet, fournirent pourtant une longue carrière grâce surtout aux interprêtes : Lebrun, César, Micalief, Amiel, Grain, Rousseau, M[lles] Lillié, Ricquier, Dechievre, Bossuet, Thomassin, Fradelle et Berger, qui tous étaient remarquables. Plusieurs essais dans le genre comique : vaudevilles, comédies bouffes ou farces, jouées d'excellente façon par Baptiste cadet, Vazel et Patrat, reçurent aussi un favorable accueil, mais quant aux ouvrages tragiques, ce fut tout différent. Écoutez plutôt deux contemporains, Etienne et Martinville : (1)

« Nous terminerons l'année 1791 en jetant un coup d'œil sur le théâtre de M[lle] Montansier, qui avait conçu l'idée bizarre d'ériger en temple de Melpomène une salle à peine assez grande pour servir d'asile à Momus.

« Il était pourtant difficile de réunir une troupe plus riche en talents : les deux demoiselles Sainval y remplissaient, l'une, l'emploi des reines, l'autre celle des princesses. Grammont, qui avait récemment quitté la comédie française, jouait les tyrans, et les premiers rôles étaient remplis par Dufresse et Lacave. C'est sur ce théâtre que Damas commença à développer des talents qui le font applaudir aujourd'hui au Théâtre Français.

« On y voyait encore avec plaisir, dans les jeunes premières M[lle] Mars l'aînée.

« Mais les talents des acteurs ne servaient qu'à faire paraître plus inconvenant et plus ridicule le cadre dans lequel on les avait placés. M[lle] Sainval l'aînée, à qui on a toujours reproché un jeu de physionomie dur et forcé, était quelquefois vraiment effrayante par ses contorsions, dont aucune n'échappait à des spectateurs trop rapprochés. La figure de Grammont, rude et hideuse, complétait ce tableau plus que tragique.

« On remonta, à ce théâtre, le « Mutius Scœvola » de Durger, qui ne produisit qu'un effet médiocre ; et la seule nouvelle tragédie qu'on y donna fut une pièce intitulée : « la Mort d'Abel », dans laquelle Grammont jouait Caïn, et Damas représentait Abel.

« Les frais considérables qu'entrainait une troupe aussi forte et la retraite de quelques-uns de ses sujets, forcèrent bientôt M[lle] Montansier de renoncer à une entreprise mal combinée, sous les rapports de localité, et dont son zèle pour l'art dramatique put seul lui suggérer l'idée. »

Lorsque les événements politiques prirent une fâcheuse tournure pour la monarchie, l'amitié que Marie-Antoinette avait témoignée autrefois à

(1) Histoire du Théâtre Français.





Le foyer du Théâtre de la Montansier au Palais Royal
Gravure de Bonnet d'après Binet.
(Bibliothèque de la Comédie Française)



M[lle] Montansier devait nécessairement rendre cette dernière suspecte. Aussi, pour faire preuve de civisme, l'adroite femme en 1792 équipa à ses frais une compagnie franche de 80 hommes dont le comédien Neuville, son amant, fût bombardé colonel.

L'année suivante délaissant un peu les Variétés, Marguerite Brunet malgré la gravité du moment se lançait dans une nouvelle entreprise et



Brunet et Lepeintre (Gravure de Martinet)

bâtissait Rue de la Loi ce « Théâtre National » (1793) qui devait faire tant d'envieux. Dénoncée à une séance de la Commune par Hébert et Chaumette comme ayant distribué une médaille portant l'éffigie de Louis XVI avec ces mots : *Martyrisé le* 21 *janvier* 1793, son théâtre de la Rue de la loi fut mis sous sequestre le 24 brumaire an II et elle même était arrêtée le lendemain et incarcérée à la Petite-Force.

Neuville se sentant peu de goût pour l'art militaire était revenu à Paris presque aussitôt parti (1). Arrêté en même temps que sa maîtresse il fut relâché après quelques jours, La Montansier au contraire ne devait sortir de prison qu'après la mort de Robespierre. Durant cette période Neuville administra très habilement le Théâtre des Variétés devenu Théâtre de la

(1) Il s'était démis le bras en montant à cheval.

Montagne (23 mai 1793). Tout à la fois pour satisfaire au goût du jour et pour échapper à la proscription il fit représenter alors une série de pièces d'un sans-culottisme intégral...

A peine libérée, La Montansier reprit la direction de son théâtre, mais, elle changea complètement le répertoire et, s'inspirant des circonstances, elle offrit au public, indigné par les excès des Jacobins, des ouvrages comme « Le Concert de la Rue Feydeau » de Martinville où les amis de *l'incorruptible* étaient traités de dure façon (1). En même temps le foyer des Variétés devenait de jour en jour davantage le lieu de rendez-vous préféré de tous les mécontents. C'est là que se réunissaient les nouvellistes thermidoriens et les aristocrates, et c'est là aussi que s'élaboraient toutes les campagnes hostiles au gouvernement (2).

Enfin en 1798, Marguerite Brunet tout en se réservant une part dans les bénéfices cédait la direction des Variétés à une commission de cinq membres choisis parmis les acteurs de son théâtre : Cretu, Foignet, Amiel, César, et Simon.

C'est réellement à partir de ce moment que le théâtre des Variétés, ayant enfin trouvé le genre de spectacle qui lui convenait, c'est à dire la grosse bouffonnerie, la fantaisie exorbitante (ce que nous nommons aujourd'hui le vaudeville), a connu le succès durable. Un comique extraordinaire, Brunet ancien acteur du théâtre de la cité était alors l'éclatante vedette des Variétés. Le succès de Brunet sous l'Empire fut quelque chose d'énorme, d'incroyable, d'insensé. Cette note de Brazier pourra seule en donner une idée : « Je me souviens, dit l'historien des Petits Théâtres de Paris, qu'au 31 mars 1814 j'étais de garde à la barrière Saint Martin. Les premiers mots que m'adressa un jeune officier Kalmouk qui parlait à peine français ce fut pour me demander le Palais Royal et le Théâtre de Brunet !... » Auprès de Brunet bien d'autres acteurs encore avaient la faveur du public : Tiercelin, Dubois, Cazot, Lefévre, le célèbre Volange et ce Duval fameux dans sa série des « Jocrisse ».

Le Théâtre des Variétés faisait tant d'argent au Palais Royal, que les

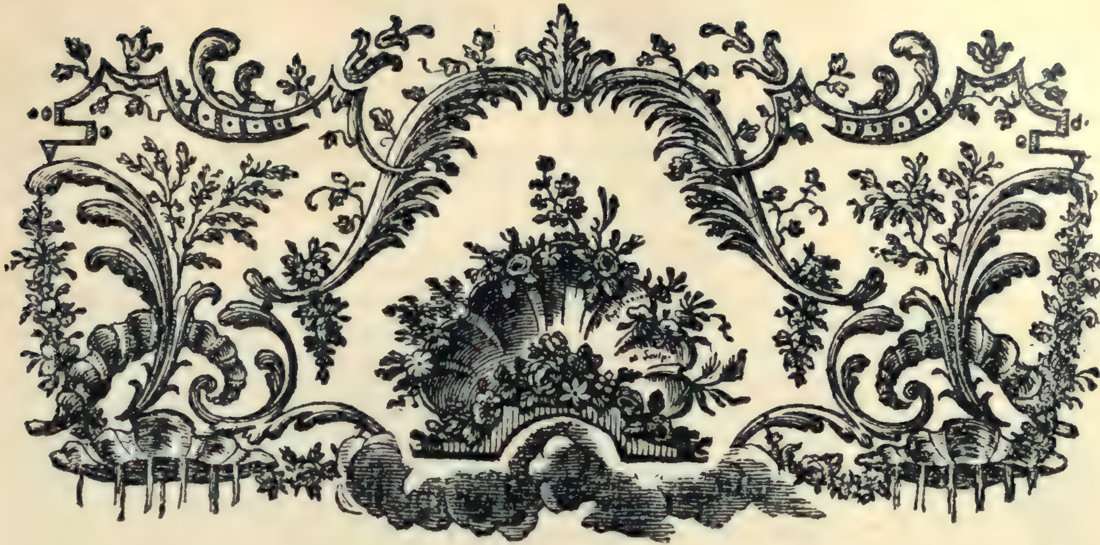
(1) En février 1795, un anonyme fit représenter à l'Ambigu un ouvrage intitulé « le Concert de la Rue Feydeau » dans lequel était représenté un Muscadin débauché et désœuvré. On y flagellait en général et le luxe des soirées musicales données au Théâtre Feydeau et l'immoralité des principaux habitués. La jeunesse parisienne conçut une terrible colère contre cet ouvrage. Elle se porta en masse à l'Ambigu deux soirs de suite et fit tant de tapage que le Comité de Sûreté Générale ordonna de suspendre la pièce. C'est pour répondre à cette comédie que Martinville écrivit « Le Concert de la Rue Feydeau », vaudeville en 1 acte. Le héros de la pièce des Variétés est un coquin Jacobin « Brise Scellé ». — (Voir A. Schmidt. « Paris pendant la Révolution »).

(2) Le 8 décembre 1795, le Théâtre des Variétés était fermé pour quelques jours par ordre supérieur sous prétexte qu'il servait de refuge « à tous les libertins et à toutes les filles prostituées » ce qui du reste était exact. Mais en fait, le Gouvernement avait surtout voulu punir l'incivisme des directeurs qui affectaient de ne donner que des pièces anti-républicaines.

Comédiens Français établis non loin de là, s'inquiétèrent de ce dangereux voisinage et, en 1800, ils obtinrent un décret impérial obligeant les entrepreneurs des Variétés à quitter leur local du Péristyle de Joinville. Toutefois, fort heureusement, l'Empereur les autorisait à construire un autre Théâtre au Boulevard Montmartre.

Le 1er janvier 1807, la troupe des Variétés se transportait au Théâtre de la cité et, le 24 juin suivant, la salle nouvelle du Boulevard Montmartre était inaugurée avec un succès prodigieux..





THÉATRE DE MONSIEUR (1789).

Fondé en 1789, *il donne ses premières représentations dans l'ancienne salle des Tuileries mais, quelque temps plus tard, il se transporte Rue Feydeau (*29 *janvier* 1791*). Lorsque les événements prirent une tournure grave, le nom trop aristocratique de ce spectacle fut changé contre celui de « Théâtre Feydeau » qu'il conserva jusqu'en* 1801. *A cette époque sa troupe et la troupe de Favart se réunirent. Le théâtre Feydeau prit alors le titre officiel « d'Opéra Comique ».*

Fermé définitivement en 1829.

Le Théâtre de Monsieur ayant joui dès les premiers jours d'un privilège régulier n'est sans doute pas ce que l'on est convenu d'appeler « un petit Théâtre ». Néanmoins par son organisation, par la forme même de son privilège qui ne lui accordait aucune subvention et par conséquent ne l'astreignait à aucune surveillance particulière, ce théâtre diffère sensiblement des trois théâtres officiels.

La Harpe en 1788 écrivait au grand-duc de Russie : (1) « On parle toujours ici d'établir une nouvelle troupe de Comédiens Français, que l'on appellerait la Troupe de Monsieur comme celle qui existait avec le même titre sous le régne de Louis XIV. Cet établissement pourrait faire un grand bien, le public serait mieux servi, les auteurs plus encouragés ; on n'attendrait pas quatre ans pour être joué ».

Il y avait longtemps que le comte de Provence avait été circonvenu par

(1) Correspondance Littéraire.

tous ceux qui appelaient de leurs vœux la création d'un deuxième Théâtre Français. Mais les comédiens du Roi qui craignaient cette dangereuse concurrence étaient toujours parvenus à faire échouer le projet. On raconte même, qu'en 1776 « un jour, qu'ils donnaient une représentation à Brunoy,



Vue extérieure du Théâtre de Monsieur, rue Feydeau
(d'après une gravure conservée à la Bibliothèque Nationale)

ils se distinguèrent tellement que, le soir même, ils parvinrent à arracher au prince, heureux d'ailleurs de faire acte de souverain, la promesse écrite qu'il n'userait jamais contre eux de son privilège. » Quelques années plus tard pourtant, le prince manqua partiellement à sa parole. En 1789 Léonard Autié le coiffeur de la Reine, associé avec l'Italien Jean Baptiste Viotti, violoniste célèbre (1), obtenaient en effet, grâce à la haute protection de Monsieur, frère du Roi, la permission d'ouvrir un nouveau Théâtre. Le Brevet permettait de représenter des opéras en Italien, des traductions et « *autres pièces autorisées* », ce qui était vague et permettait tout. Pour l'exécution de

(1) C'est ce Viotti qui ayant à se plaindre de Voltaire disait avec le plus grand sérieux : « Voltaire n'est qu'oune bête il ne sait faire que des trazédies... »

cette clause, la Compagnie tâcha de s'entendre avec les Comédiens Français, et, après une vive opposition de leur part, les Premiers Gentilshommes de la Chambre décidèrent que le Théâtre de Monsieur pourrait jouer des comédies en un ou en deux actes mais ne pourraient aller jusqu'à trois.

Viotti, dès qu'il fut en possession de son privilège, se rendit en Italie où il parvint à réunir une troupe d'Opéra Bouffe comprenant des sujets excellents et célèbres au delà des Alpes : Mandini, Vagonini, Rovedino, Mengazzi, Rafanelli, Mmes Mandini, Baletti et Morichelli (1). Cette compagnie, débuta brillamment, le 29 janvier, dans l'ancienne salle de Vigarani avec un ouvrage Lyrique de Tritto intitulé « Vinzende Amoroso ». Mais la troupe de Monsieur ne devait rester que quelques mois aux Tuileries. Les circonstances politiques (2), forcèrent bientôt les bouffons, les chanteurs et les Comédiens, à se transporter dans un pauvre théâtre de la foire St-Germain où ils jouèrent, toujours avec succès, à partir du 10 octobre 1789.

Là encore, ils ne demeurèrent que peu longtemps. En effet, depuis plus d'un an, Autié et Viotti avaient acquis un terrain en plein Paris, rue Feydeau, et faisaient construire par les architectes Legrand et Molinos une salle assez petite, mais élégante et confortable. L'ouverture de ce nouveau local se fit avec beaucoup d'éclat le 6 janvier 1791 par la représentation d'un Opéra Bouffe « Le Nozze di Dorina ». — Dès lors et pendant près de deux ans, le « Théâtre de la Rue Feydeau » (car on lui avait donné ce nom à la place du titre trop dangereux qu'il portait jusqu'alors), poursuivit avec succès le cours de ses représentations. Nous empruntons encore à la Harpe (3) quelques notes sur le théâtre Feydeau durant cette période : « Les pièces, dit-il dans sa correspondance, y sont si mauvaises (4) que c'est proprement un concert plutôt qu'un spectacle, mais ce concert est si parfait, on y rassemble tant de talent de premier ordre que la salle est toujours pleine — et il ajoute — on y joue de temps en temps quelques pièces Françaises qui ne sont pas ce qui réussit le mieux » (5).

Cependant malgré l'affluence, les frais d'un pareil théâtre étaient trop considérables et les entrepreneurs se virent, au bout du deuxième exercice, endettés de plus d'un million. Aussi, après la journée du 10 août 1792, Viotti, ruiné par la Révolution, compromis auprès des patriotes par ses anciennes relations à la cour, se voyait contraint de fuir en Angleterre. La

(1) Le Théâtre de Monsieur possédait aussi une troupe d'Opéra Français où l'on remarquait Gavaux, Martin, Vallière, Juliet Gavaudan, Mmes Le Sage, Verteuil, Rolandeau. Puis une troupe de comédie ayant à sa tête Paillardelle, Devigny et la charmante Mlle Josset..

(2) Lorsque le Roi vint habiter Paris, le gouvernement retira aux entrepreneurs la permission de donner spectacle aux Tuileries.

(3) Correspondance.

(4) Une comédie de Collot d'Herbois « Les Portefeuilles », pièce gaie, vive, pimpante eut cependant quelque succès.

(5) Signalons parmi les ouvrages représentés au Théâtre de Monsieur en 1791 : « Lodoiska », opéra de Chérubini qui établit la réputation de ce grand musicien, Chérubini du reste était attaché au Théâtre de Monsieur.

troupe Italienne dispersée par la tourmente révolutionnaire s'en retournait en Piemont et à Naples.

Quant à Léonard Autié, le tribunal révolutionnaire le condamnait à mort le 25 juillet 1794 en même temps qu'André Chénier; heureusement pour lui, il avait passé la frontière depuis longtemps.

Du reste, pendant toute la Terreur, le Théâtre Feydeau fût considéré comme suspect par le gouvernement et cela avec juste raison. La troupe d'Opéra Comique Français, qui alors jouait seule, (en souvenir sans doute de ses origines), avait effectivement des sympathies royalistes très vives. Et, l'ancien Théâtre de Monsieur était, même en pleine tourmente, un lieu de rendez-vous pour les ennemis de la République qui trouvaient là un répertoire à leur goût. (1)

Tandis que son concurrent le Théâtre Favart offre au public des pièces inspirées par le plus pur patriotisme, le Théâtre Feydeau au contraire monte des ouvrages où se manifeste un dangereux esprit d'opposition.

On ne plaisantait pas vers 1794 avec les suspects et les choses auraient pu mal tourner pour les pensionnaires de Feydeau, surtout lorsqu'une actrice nommée Leroy, qui se disait attachée à ce théâtre, fut arrêtée comme ennemie de la patrie et condamnée à mort. Par bonheur, Robespierre était renversé presqu'immédiatement après l'exécution de cette malheureuse artiste.

A peine les Jacobins déchus, le Théâtre Feydeau, bien entendu, fut parmi les tout premiers à représenter des ouvrages de circonstance où les injures contre les démagogues n'étaient pas épargnées, et ce théâtre connut alors une vogue immense. Les muscadins, les élégantes, tous les ennemis plus ou moins avoués du régime nouveau, se réunissaient là. Des concerts que l'on inaugura peu de temps après attirerent un public nombreux. C'est au Théâtre Feydeau que Garat « le chanteur le plus parfait du monde » se fit entendre pour la première fois. On ne saurait imaginer le ravissement, l'enthousiasme, le délire des auditeurs pour cet artiste merveilleux et aristocrate.

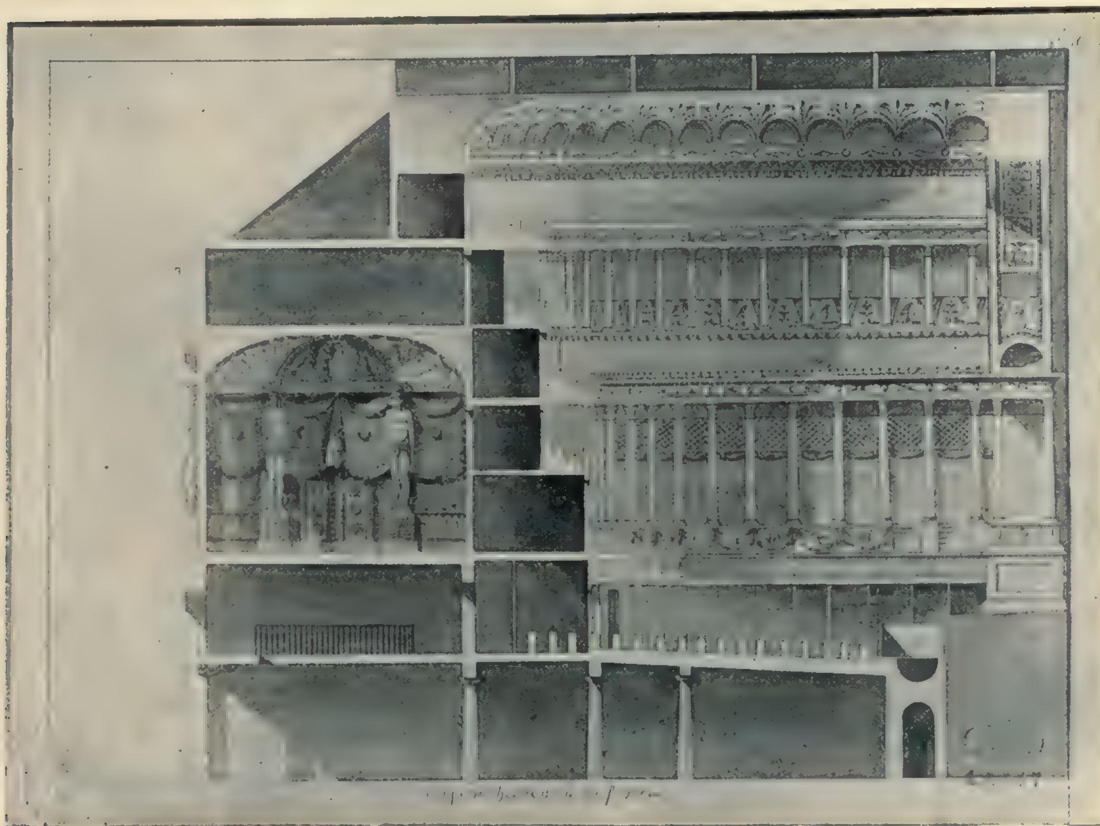
A cette époque un nommé Chagot-Defays dirigeait l'ancien théâtre de Monsieur. Voyant que les Comédiens Français remis en liberté depuis quelques semaines, ne parvenaient pas à fixer le public dans leur salle du Faubourg St-Germain trop éloignée du centre des affaires, Chagot-Defays,

(1) Déjà en 1792 certains ouvrages (entre autres deux vaudevilles de Beffroi de Regny « Le Club des bonnes Gens » et « les deux Nicodèmes », avaient provoqué des incidents et des bagarres. Si l'on en croit l'almanach de la V[ve] Duchesne (1792), « Les deux Nicodèmes » surtout dépassaient la mesure :

« *Les deux Nicodèmes, Opéra-comique en 2 actes et en vaudevilles, de M. Beffroi (Cousin Jacques)*. On a sup-
« porté avec chagrin l'idée d'un faiseur de vaudeville qui soufflant le froid et chaud, chansonne les choses les
« plus respectables, qui plaisante des plus grands intérêts. L'indignation du Public a été à son comble quand
« on a entendu d'imprudents couplets où l'auteur a osé plaisanter sur la misère publique dont les Agioteurs
« sont la cause, et aussi plusieurs autres dont l'effet devait être d'irriter les citoyens les uns contre les autres,
« si la prudence d'un Officier civil qui parût sur le Théâtre ne l'eût empêché. »

leur offrit de venir jouer pendant trois mois (1) sur son théâtre en alternant avec la compagnie d'Opéra Comique.

Le 8 pluviose an III (1795) la Troupe Française débuta rue Feydeau par « la Mort de César » et « La surprise de l'Amour ». Il va sans dire que ces nouvelles recrues, à peine sauvées de la guillotine, avaient toutes les raisons du monde pour ne pas épargner dans leur répertoire les sans-culottes. Ils donnent entre autres pièces de circonstance, « Cange ou Le Bon



Coupe du Théâtre de la rue Feydeau par Legrand et Molinos
(Bibliothèque de l'Opéra)

Fermier » et « le Tolérant » ouvrage cinglant contre les purs; ils reprennent aussi, mais avec un succès médiocre, « l'Ami des Lois » et « Pamela ».

Nous avons déjà, à plusieurs reprises, dans d'autres chapitres, signalé la répercussion directe des événements de Thermidor sur le Théâtre. Arthur Pougin, dans un passage de son livre « l'Opéra Comique pendant la Révolution » (2), trace en quelques lignes un croquis saisissant de cette année

(1) Sagaret, qui succéda à Chagot-Defays, prolongea leur engagement et voulut se les attacher pour cinq ans.

(2) Paris. Albert Savine éditeur, 1891.

1795 qui fut certes, « l'une des plus curieuses, des plus agitées, des plus émouvantes en ce qui concerne les Théâtres Parisiens comme en ce qui touche l'histoire même de la Révolution. La disette, et la misère qu'elle engendre, l'établissement du maximum (1), impuissant à conjurer l'une et l'autre et bon seulement à exciter les colères de tous, un hiver cruel et qui rappelait celui de 1788, les manœuvres de bourse, l'agiotage éhonté, la réaction thermidorienne profitant de ces circonstances pour susciter des troubles dont elle espérait tirer parti, les exploits des muscadins, la proclamation de la Constitution de l'an II qui était une cause de discussions continuelles, la journée dramatique du 12 germinal, celles plus sanglantes, de prairial et de vendemiaire, l'intronisation du gouvernement directorial, tout cela avait son contre-coup non seulement dans les clubs et sur la place publique, mais dans tous les lieux de réunion, dans les tripots, dans les cafés, dans les jardins à spectacle, et surtout dans les théâtres ».

Au Théâtre Feydeau des scènes tumultueuses, des altercations violentes, des manifestations contre les Jacobins, se reproduisaient chaque jour. Dès le 31 janvier 1795 durant la représentation de « Le Misanthrope », des jeunes gens s'élancèrent au balcon et brisèrent le buste de Marat, (Marat le Saint, l'idole, dont toutes les salles de théâtre possédaient le buste) et le remplacèrent par celui de Rousseau. « La police fit de vains efforts pour arrêter cette scène. Des applaudissements couvrirent l'action de ces jeunes gens ». (2).

En 1796, la police après avoir interdit une pièce de Ducancel intitulée : « Le Tribunal Révolutionnaire ou l'an II » se voyait contrainte à prendre des mesures plus énergiques encore contre ce « repaire des muscadins ». Le 19 nivose en effet de nouveaux incidents graves éclataient au Théâtre Feydeau, le public sifflait à outrance « le Réveil du peuple » et la « Marseillaise » (hymnes patriotiques que tous les théâtres devaient faire jouer avant le lever du rideau). Enfin quelques jours plus tard, le 8 ventose, à la suite d'une représentation d'une pièce de Dorvigny intitulée « Les Réclamations contre l'emprunt forcé » qui déchaina un terrible tumulte, l'autorité décidée à agir avec rigueur contre tous les partis extrêmes, ordonnait par un même arrêté, la fermeture ci-devant du Théâtre de Monsieur (3), d'une taverne, d'une maison de jeu, d'un cabaret, d'un club d'anarchistes et de l'Église St-André !..

Cette même année 1796 (décidément fertile en événements pour Feydeau) une partie des Comédiens Français, mécontents de ne jouer qu'un jour sur deux et de partager la scène avec des acteurs d'Opéra

(1) Erreur : la Convention vota un premier décret établissant le prix maximum des grains le 4 mai 1793. Puis, le 14 septembre 1793 un nouveau décret fixa un maximum pour toutes les denrées alimentaires et les marchandises, au nombre de 40, qui pouvaient être considérées comme objets de première nécessité.

(2) P. Porel et G. Monval — « l'Odéon ».

(3) La fermeture de Feydeau fut heureusement de courte durée.

comique, résolurent de se réunir en société et d'exploiter un nouveau théâtre. C'est ainsi que sous l'impulsion de Mlle Raucourt, Larive, Thénard, Saint Prix, Saint Phal, Naudet, Dupont, Mlles Fleury, Joly et Mezeray quittèrent Sageret et allèrent donner des représentations au Théâtre Louvois. Molé, Fleury, Danzincourt, Mlles Contat et Lange, demeurèrent par contre rue Feydeau (1).

Mais le Théâtre Louvois devait bientôt fermer ses portes par ordre des autorités. Mlle Raucourt et sa compagnie, se joignirent alors à la troupe comique de Picard qui jouait dans l'ancienne salle du Faubourg St-Germain.



Vers ce temps (1798) le Théâtre de la République dont les affaires n'allaient guère suspendit le cours de ses représentations. Sageret, très audacieux, engage alors successivement Grandmenil, Michot, Dugazon, Baptiste ainé, Monvel, Talma, Mmes Vestris et Vanhove... Bientôt il fait mieux encore, et loue la salle du Théâtre de la République (qu'il remet complètement à neuf) et où il transporte, le 19 fructidor, sa compagnie Tragique et Comique, réservant le théâtre Feydeau pour l'Opéra.

Tandis que se reformait rue de Richelieu cette troupe Française, les comédiens du Faubourg St-Germain voyaient leurs recettes diminuer continuellement. La mort de Mlle Joly, survenue le 13 prairial an VI, acheva de leur porter le coup fatal.

Pris d'une sorte de vertige ambitieux, Sageret rêve alors de faire le trust des spectacles ; il prend encore à bail l'Odéon et opère une première réunion des ex-comédiens du Roi. Puis, pour utiliser et le local de la rue de Richelieu et celui du Faubourg St-Germain il imagine une combinaison folle et divise le Théâtre Français en 2 sections. Ce merveilleux arrangement obligeait les acteurs à changer tous les jours de quartier. Il arrivait même quelquefois

(1) Molé pourtant le 10 prairial quittait ses camarades pour se joindre à Mlle Raucourt, mais il reparaissait rue Feydeau le 26 primaire an VI.

qu'ils avaient à jouer le même soir dans les deux salles et le père noble où Célimène devaient courir en poste d'un bout à l'autre de Paris.

Sageret parvint à mener de front ses trois entreprises durant quatre mois; enfin, accablé de dettes il se vit dans l'obligation d'abandonner et l'Odéon et le Théâtre de la République.

De son côté, le Théâtre de la rue Feydeau, avait beau déployer une grande activité et représenter des ouvrages nouveaux joués par une troupe excellente à la tête de laquelle brillaient Madame Scio et Juliet, vedettes justement fameuses, la mauvaise fortune s'acharnait contre lui et sa lutte avec le Théâtre Favart l'épuisait. Cette lutte du reste était difficile et très inégale : l'ancienne Comédie Italienne en dehors de sa réputation séculaire, possédait en effet un vaste et célèbre répertoire qui attirait toujours du monde, tandis que les nouveautés de Feydeau étaient souvent mal accueillies et coûtaient fort cher en décors et costumes. Mais ce fut bien plus grave en 1801 lorsqu'on apprit qu'une compagnie de chanteurs Italiens, engagés par la Montansier et recrutés par le célèbre Bouffe Rafanelli et Taglioni père, se préparaient à venir à Paris. Alors la situation parut désespérée. Une aussi terrible concurrence devait, à coup sur, porter un préjudice définitif, non seulement au Théâtre Feydeau mais, encore à l'autre compagnie d'Opéra comique Français.

La 12 avril 1801, le Théâtre Feydeau le premier faisait relâche. Le mois suivant les bouffons de la Montansier inauguraient brillamment leur représentation dans la salle du « Théâtre Olympique », rue de la Victoire (1); enfin le 13 juillet, la troupe de Favart endettée de sommes considérables, suspendait à son tour ses représentations.

L'émotion que produisit à Paris la fermeture de ces scènes renommées décida le ministre de l'Intérieur à intervenir. Après avoir reglé la situation financière des deux théâtres il opéra la réunion des troupes de Favart et de Feydeau. La nouvelle société prit alors le nom officiel d'« Opéra Comique » et débuta, rue Feydeau le 16 septembre 1801.



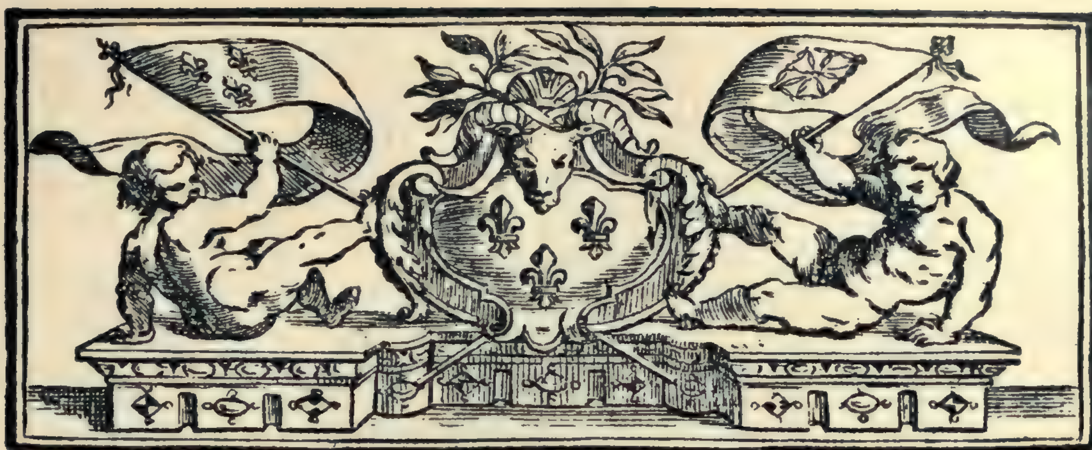
Pour terminer ce long exposé, nous avons emprunté à Kotzebue un paragraphe de ses souvenirs de Paris en 1804 (2). Kotzebue n'aimait pas beaucoup les acteurs Français; aussi il est probable, que les éloges qu'il décerne à la troupe de Feydeau étaient largement mérités :

(1) « Théâtre de la société Olympique » dont la salle était la plus belle et la mieux décorée de Paris.
(2) «Souvenirs de Paris en 1804» par Auguste Kotzebue. A Paris chez Barba — an XIII — 2 vol.

Théâtre Feydeau

« On nomme ainsi l'Opéra Comique Français ; c'est un charmant spectacle, « très-suivi, et avec raison. La salle qui représente deux colonnades placées « l'une au dessus de l'autre est très jolie. L'orchestre est fort bon, les déco- « rations très fraiches. Plusieurs des chanteurs que l'on y entend réunissent à ce « talent celui d'être assez bons comédiens ; ceci s'applique surtout à Elleviou, « qui est l'acteur par excellence, et le héros de ce théâtre. J'ai vu *la Reine de* « *Golconde ; Saint-Foix ou le Coup d'épée*, charmant petit opéra de Duval, musique « de Tarchi ; *ma Tante Aurore*, par Lonchamp, musique de Boyeldieu ; *la Soirée* « *orageuse*, *le Trente et Quarante*, et *le Calife de Bagdad*, dans lequel Elleviou « joue si bien, que l'on serait tenté de l'embrasser à chaque instant, si l'on « en avait la possibilité... »





THÉATRE LOUVOIS (16 AOUT 1791)

En 1794 ce théâtre adopta le titre de « Théâtre des Amis de la Patrie » mais en 1796 il fut de nouveau désigné sous le nom de « Théâtre Louvois. » Tout à la fin du siècle il abrita durant quelques mois la troupe des « Troubadours ». Plus tard encore, sous l'Empire, les comédiens de l'Odéon occupèrent la salle Louvois. Ayant obtenu en 1804 le patronage direct du Gouvernement, ils changèrent le nom de leur théâtre et l'intitulèrent « Théâtre de l'Impératrice. »



Sur l'emplacement même où s'élevait l'hôtel de ce marquis de Louvois qui ordonna les terribles dragonades, entre les rues St-Anne et de Richelieu, tout près du Palais Royal, l'architecte Brongniart édifia en 1791 une salle de spectacle vaste et très agréablement aménagée. (Pourtant l'extérieur de ce monument n'était pas très esthétique, et s'il faut en croire les chroniqueurs du temps, le Théâtre Louvois ressemblait davantage à une caserne qu'à un lieu de plaisir).

Tout d'abord l'existence de la nouvelle salle fut assez incolore. Certes, de Lomel son premier directeur (celui-là même qui dirigeait autrefois le petit spectacle des Beaujolais), était un entrepreneur adroit, mais il y avait à cette époque tant de théâtres à Paris et les événements prenaient déjà une si fâcheuse tournure que son ambition dut se borner à joindre les deux bouts.

Durant la première année, le Théâtre Louvois joua de tout un peu : Tragédie, Opéra, Comédie (1). Puis en 1792, comme la salle était très favorable au chant, on y donna seulement des opéras... Deux ans plus tard suivant l'exemple des autres théâtres de Paris, la salle Louvois, reniant son titre aristocratique, adopta le nom un peu prétentieux de « Théâtre des Amis de la Patrie. »

A dire vrai, c'est seulement après la chute de Robespierre que le Théâtre Louvois prit, parmi les spectacles Parisiens, une importance particulière en servant de refuge à quelques comédiens fameux de l'ancienne troupe Française.

On sait que les ci-devant comédiens du Roi, incarcérés après les représentations de Pamela, furent remis en liberté, les uns dès 1794, les autres au lendemain du 9 thermidor.

A peine hors de prison plusieurs d'entre eux s'étaient joints à la société formée par les ex-pensionnaires de La Montansier qui avaient pris à bail la salle du Faubourg St-Germain, devenue « par la volonté du peuple » Théâtre de l'Egalité section Marat.

Le succès de cette entreprise, très vif les premiers jours, se ralentit presque aussitôt. Aussi, désespérant d'attirer le public dans leur quartier désert, Molé, La Rive, Dazincourt, Naudet, St-Prix, St-Fal, Fleury, M[lles] Raucourt, Contat, Devienne... acceptèrent d'aller donner des représentations au Théâtre Feydeau en alternant avec les concerts de Garat puis avec la troupe d'Opéra-Comique.

Le séjour des comédiens Français rue Feydeau ne fut pas exempt d'orages. Il était difficile, sinon impossible, de faire vivre en bonne intelligence la troupe Tragi-Comique et la troupe des chanteurs.

Surtout les orgueilleux interprêtes de la tragédie, genre que Sageret négligeait car il rapportait moins, se plaignaient hautement de partager la scène avec des chanteurs d'opéra-comique.

M[lle] Raucourt, amazone intrépide, prit la tête de la sédition avec cette mâle énergie qui lui était coutumière. (Notons en passant que la virilité de M[lle] Raucourt défraya vers la fin du siècle pendant longtemps la chronique scandaleuse...) (3).

Un incident futile, le refus d'un congé demandé par M[lle] Raucourt

(1) Entre autres nouveautés de Lomel offrit à son public au début de 1792 « Aretaphile ou la Révolution de Cythère », tragédie de Ronsin, dramaturge fameux qui, en 1793 devait devenir général en chef de l'armée révolutionnaire.

(2) On distinguait dans la troupe d'Opéra M[me] Ducaire « dont les talents n'avaient pas été appréciés comme ils devaient l'être au Théâtre de Monsieur.

(3) Voici un échantillon des traits qu'on lui décochait : « Le jour de l'arrestation des pensionnaires ordinaires du ci-devant veto », déclare la feuille du salut public qui se fait plaisante pour l'occasion « les administrateurs de la police se sont consultés entre eux pour savoir si la dame Raucourt devait être mise dans la prison des hommes ou des femmes »...

Costume de Mlle RAUCOURT rôle de CLÉOPATRE
dans Rodogune Tragédie



A Paris chez Martinet, Libraire rue du Coq

Puissez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie, et que confusion,
Et, pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble

déchaîna la tempête. La grande tragédienne donna sa démission et plusieurs de ses camarades rompirent aussi le contrat qui les liait à Sageret.

Sous l'impulsion de M[lle] Raucourt, les Tragiques tentèrent de reconstituer le Théâtre Français sur ses anciennes bases et louèrent, dans ce but la salle Louvois. Mais la réunion générale que l'on espérait tant, ne put hélas, se réaliser. L'égoïsme des uns, la mauvaise volonté des autres fit que le Théâtre Français de la rue de Louvois se vit réduit à faire son ouverture avec une troupe incomplète le 5 nivose an V. Le programme de cette première soirée comprenait une petite pièce de circonstance, « Les deux sœurs » et « Iphigénie à Aulide ».

Etienne et Martinville dans ce style pompeux qui leur est coutumier nous donnent d'intéressants détails sur la nouvelle entreprise : « c'est avec enthousiasme, disent-ils, que le public accueillit les artistes qu'il se plaisait à regarder comme les futurs restaurateurs du Théâtre Français... Mademoiselle Raucourt avait porté l'attention jusqu'à laisser dans la distribution intérieure de son théâtre plusieurs loges d'acteurs vides, et sur la porte, on lisait les noms des comédiens de l'ancien théâtre Français : ainsi, il y avait au théâtre Louvois la loge de Fleury, celle de Talma de Dazincourt, de Dugazon... Que ne sont-ils venus les occuper alors, on eût joui plutôt d'une réunion qui fait enfin les délices des amateurs de l'art dramatique. »

Après l'ouverture du Théâtre Français de la rue de Louvois, Paris comptait trois théâtres Français. L'ancien théâtre de Monsieur devenu Théâtre Feydeau, le Théâtre de la République, et enfin le Théâtre Louvois. Tout naturellement avec une pareille concurrence une série d'intrigues se nouèrent entre les scènes rivales. Ecoutez plutôt Fleury (1) ; il nous peint avec humour dans ses mémoires l'étrange situation où se débattait alors la troupe dispersée des Comédiens Français : « Les acteurs, tournent à tout vent, se proposent à tous les directeurs, vont ici par crainte, là par intérêt, ailleurs par opinion, par amitié, quelquefois par caprice. Que faire d'ailleurs ? rien n'est solide, rien n'est établi, rien n'est pour toujours ; tout est, comme dans le commerce, fin courant ou fin prochain. Nous avons des rois d'un trimestre, des livres d'une heure, des pièces d'une demi-soirée, des constitutions de quinze jours, tout est changements à vue, la nation n'est que campée, et comme nous sommes de la nation, nous nous en donnons, c'est Larochelle, c'est Joly, qui passent au théâtre de la République et puis nous rejoignent ; c'est Devienne qui prend parti chez Montansier (2) et vient nous retrouver à Feydeau ; c'est Molé qui tâte de tous les publics, qui nous prend, nous quitte, nous reprend et veut nous quitter encore à soixante ans passés, le volage.... »

(1) Fleury à cette époque jouait au Théâtre Feydeau.

(2) Après sa libération M[lle] Devienne en effet avait joué au Théâtre National de la rue de la Loi où se trouvait aussi une troupe de Comédie Française. Mais peu après ce début le Théâtre de la Montansier devenu propriété de la République fut désigné pour abriter l'Opéra.

Le séjour de « Melpomène » et de sa troupe à la salle Louvois ne fut pas de longue durée — neuf mois exactement et, durant ces neuf mois neuf nouveautés furent offertes au public... (dont plusieurs — comme « Médiocre et Rampant » de Picard et « Fernandez » de Luce de Lancival n'étaient pas sans valeur).

Ce sont en effet des raisons d'ordre politique qui seules amenèrent la clôture de la salle Louvois.

Françoise Raucourt de Saucerotte n'avait jamais caché son profond dévouement à la cause des Bourbons. On raconte qu'avant la Révolution son attachement pour la Reine était si grand qu'elle voulut ajouter à son nom les prénoms de Marie Antoinette. Plus tard, lors des incidents de Charles IX et de l'Ami des Lois, elle s'était rangée avec ardeur du côté des « noirs » de la Comédie et il est avéré que Collot d'Herbois l'avait désignée pour l'échafaud.

La prison, l'ombre de la guillotine, rien ne parvint à changer les opinions anti-républicaines de Mlle Raucourt qui, à peine libérée, manifestait ouvertement des sentiments royalistes. Aussi lorsque la société qu'elle avait réunie vint jouer salle Louvois, un brillant public de muscadins et d'aristocrates accueillit cette entreprise avec enthousiasme.

Si l'on en croit un rapport de police, le Théâtre Louvois était à cette époque « un véritable tripot Royal ».

Le Gouvernement déjà, pour des causes analogues, avait fermé plusieurs théâtres à Paris et n'attendait qu'une occasion pour sévir contre la tragédienne.

L'occasion se présenta le 4 août 1797 : « Un jour, l'impopularité qui frappait la majorité du Directoire fit éclater, à ce théâtre, une manifestation fort imprévue... Dans une petite comédie de l'ancien répertoire, « les Trois Frères rivaux », de Lafont, les apostrophes de maraud, fripon, les menaces d'être pendu, adressées au valet Marlin, — fieffé pendard, en effet, — excitèrent des rires et des bravos inusités : c'est qu'elles étaient appliquées par le public à Merlin (de Douai), ministre de la Justice. Les comédiens du Théâtre Louvois, fort innocents de cette allusion, en furent cruellement punis. Peu après, arriva le coup d'Etat du 18 fructidor (4 septembre 1797) à la suite duquel Merlin remplaça l'un des deux membres du Directoire (Barthélémy et Carnot) expulsés par leurs collègues. La salle où le puissant personnage avait reçu cet affront fut brutalement fermée. » (Th. Muret : L'Histoire par le Théâtre).

C'est le 24 fructidor, au moment de lever le rideau (on devait jouer ce jour-là le Barbier de Séville et le Médecin malgré lui), que l'ordre du Directoire interdisant toute espèce de représentation arriva. (1)

(1) « On sait, s'écrie le journal des Hommes Libres, que la police a fait fermer le tripot de la rue de Louvois, pompeusement nommé le seul théâtre Louvois par Messieurs les nobles champions du trône et de l'autel, grands amis des arts et partout protecteurs de Messieurs les comédiens du roi. Le privilège que semblait avoir reçu, de Blackenburg, Mlle Raucourt d'exciter de tous ses moyens dramatiques, tant en dedans qu'en dehors des coulisses, la haine de la Révolution et les vengeances publiques et particulières ; enfin l'épouvantable degré de

A cette date la troupe du Théâtre Français de la rue de Louvois était composée de : MM. Molé, La Rive, Vanhove, Florence, La Rochelle, Saint-Prix, Saint-Fal, Naudet, Dunan, Marsy, Dupont, Mmes Raucourt, Joly, Thénard, Mézeray, Simon, Fleury, de l'ancienne Comédie-Française, et d'une quinzaine d'autres artistes de talent.

Mlle Raucourt ne devait revenir rue de Richelieu qu'en 1799 et ce fut un entrepreneur célèbre par son bluff et ses coups d'audace, Ribié, qui loua la salle (1798) (1). Sa gérance ne semble pas avoir été très heureuse et les opéras, les vaudeville, les pantomimes qu'il représenta tour à tour produisirent de bien maigres recettes.

Ribié dirigea le Théâtre Louvois une année environ. Le 20 mars 1799 il cédait sa salle aux Comédiens Français de l'Odéon sans abri par suite du terrible incendie qui, le 18 mars, avait réduit en cendres la scène du Faubourg St-Germain.

Cette troupe à la tête de laquelle brillait l'infatigable Picard Dordan, avec Deligny, Mmes Molé, Desroziers et Mlle Molière débuta par « Gaston et Bayard » et « Le Voyage interrompu ». Son séjour rue de Richelieu dura seulement une vingtaine de jours puisque le 13 avril nous voyons Picard et ses camarades jouer au Théâtre du Marais.

En 1800 Piis et Leger, directeurs des Troubadours, ayant abandonné le Théâtre Molière, occupent à leur tour la salle Louvois.

Hélas, l'entreprise des deux vaudevilistes était peu viable et elle ne parvint à se soutenir que quelques mois. Au début de 1801 Piis et Leger suspendaient leurs représentations.

Ce fut un danseur de corde nommé Forioso qui succéda aux Troubadours, mais ses exhibitons lassèrent vite le public et il abandonna l'affaire en juin 1801.

Enfin, le 5 mai, Picard, entrepreneur, directeur, auteur et acteur, après avoir fait embellir la salle de la rue de Richelieu par l'architecte Peyre le fils, assumait l'administration du Théâtre Louvois, qu'il voulait consacrer désormais à la Comédie.

La société réunie par Picard était « en général bien composée » et « animée d'un grand désir de plaire au public » (2). Elle comprenait outre le directeur-acteur, Vigny et Mlle Molière.

Pour l'inauguration on donna une comédie d'Armand Charle-

corruption morale et politique dont son théâtre était le foyer, faisaient plus qu'excuser aux yeux, je ne dis pas du républicain, mais même de l'homme impartial, cette mesure rendue de jour en jour plus nécessaire. »

La fermeture de Louvois fut pour Mlle Raucourt un véritable désastre financier dont elle ne se releva jamais. (Voir à ce sujet « La Raucourt et ses amies »; par J. de Reuilly; H. Daragon Édit. 1909.)

(1) Il dirigeait en même temps le Théâtre de la Gaîté.

(2) P. Porel et G. Monval l'Odéon.

magne « La petite maison de Thalie » (1) et le « Collatéral » de Picard.

Le séjour des comédiens Français au Théâtre Louvois fut cette fois long et particulièrement heureux. Napoléon en 1804 leur accorda son puissant patronage; tous les artistes de la société reçurent le titre de « Comédiens ordinaires de l'Empereur » et la salle Louvois devint officiellement le « Théâtre de l'Impératrice. »

Les Comédiens de l'Empereur quittèrent en 1808 seulement la rue de Richelieu pour retourner à l'Odéon. (A cette époque c'était Alexandre Duval qui administrait leur société car, en 1807, Picard avait été appelé à diriger l'Opéra).

Bien plus tard, après l'assassinat du duc de Berry par Louvel, le Théâtre Louvois abrita provisoirement l'Académie Royale de Musique et plus tard encore la belle salle bâtie par Brongniart devint — o décadence ! — le magasin de décors de l'Opéra-Comique...

(1) Le titre significatif de cette charmante comédie servit longtemps à désigner le nouveau Théâtre; on l'appelait aussi Théâtre Picard.





THÉATRE DU MARAIS (1791)

On sait que la fameuse pétition présentée à l'Assemblée Nationale le 24 août 1790 pour demander qu'en France, désormais, il fût permis de jouer « Tout et partout », avait été rédigée par La Harpe.

Il est assez curieux de rapprocher ce fait d'un passage de « La Correspondance », écrit peu de temps après que fut vôtée, sur l'intervention de Mirabeau et de Robespierre, la loi du 13 janvier 1791 proclamant la liberté des entreprises théâtrales et la suppression de la censure :

« Les théâtres se multiplient tous les jours, sans multiplier ni les talents, ni les bons ouvrages; mais il fallait nécessairement s'attendre à ce premier effet d'une liberté indéfinie dans ce genre d'établissement. Il est dans la nature des choses, que toute liberté commence par l'abus. L'avidité spécule sans calculer; on se fait entrepreneur de spectacle sans avoir les fonds, les ressources et les connaissances nécessaires, et au bout d'un an on fait banqueroute : c'est ce qui ne manquera pas d'arriver à plusieurs de nos nouveaux spectacles. Mais avec le temps, il ne restera que ce qui suffira pour entretenir la concurrence dont les talents ont besoin pour être libres, et dont le public a besoin pour être bien servi.

« Le seul de ces théâtres où se soit montré un talent distingué, c'est celui du Marais, situé rue Culture Saint-Catherine, chaudement protégé par Beaumarchais, dont la nouvelle maison est au boulevard Saint-Antoine, et qui voudrait par conséquent conserver un spectacle dans son quartier.

« Un comédien, nommé Baptiste, s'y est fait remarquer par le naturel et la vérité de son jeu ; c'est véritablement un fort bon acteur ».

La Harpe dans cette note désabusée ne disait que l'exacte vérité. Il est certain que, parmi tant de spectacles fondés au lendemain de la Révolution, bien peu brillèrent par le mérite littéraire ou l'art des interprêtes. Le Théâtre du Marais fit exception à la règle et, étant donné l'époque, ce ne fut pas un mince mérite.

C'est non seulement sous les auspices de Beaumarchais, mais encore avec l'argent du fameux auteur-financier qu'un groupe de comédiens songea, en 1791, à faire revivre le Théâtre du Marais.

Ces comédiens, tous artistes de grand talent, venaient justement de quitter la Comédie Italienne et se trouvaient sans emploi. En effet le terrible hiver de 1778 et les premiers incidents de la Révolution avaient porté un coup terrible au budget du Théâtre Favart. Aussi, au début de l'exercice 1790-1791, six sociétaires furent mis à la retraite. Cinq d'entre eux : Langlois-Courcelles, Valroy, Raymond et sa femme, Mme Forgeot Verteuil, auxquels se joignirent encore d'autres acteurs excellents comme Desforges et les frères Baptiste (qui l'un et l'autre devaient devenir célèbre), formèrent la nouvelle troupe.

Courcelles, homme actif, probe et adroit, prit la tête de l'entreprise et, ayant fait bâtir rue Culture Sainte-Cathérine une salle vaste, fort agréablement décorée dans ce style gothique alors à la mode, il ouvrit le 1er septembre 1791 avec un ouvrage classique « La Métromanie » et « L'épreuve nouvelle ».

Durant toute une année le nouveau Théâtre du Marais parvint à équilibrer son budjet malgré les difficultés du moment et offrit à son public, composé principalement de riches bourgeois, des comédies, des tragédies et des drames du répertoire Français (entre autres tous les ouvrages de Beaumarchais : *Eugénie*, *Les deux amis ou le négociant de Lyon*, *Le Barbier de Séville*, et le *Mariage de Figaro*), puis aussi quelques nouveautés.

Parmi ces pièces, jouées pour la première fois sur la scène du Marais en 1792, il en est trois qui obtinrent (pour des causes à vrai dire tout-à-fait différentes), un grand succès : *Jean Hennuyer*, *évêque de Lisieux*, drame de Sébastien Mercier (imprimé et distribué clandestinement depuis 1772), œuvre hardie dans laquelle était glorifié le beau geste de l'évêque de Lisieux qui refusa, dit-on, le jour de la St-Barthélémy d'exécuter les ordres sanglants venus de Paris ; *La Mère Coupable*, drame de Beaumarchais (1). (Dans cette pièce l'auteur de Figaro traduisit sur la scène, sous l'anagramme transparent de Begearss,

(1) « La Mère Coupable, qui termina la carrière littéraire de Beaumarchais, est un ouvrage irrégulier qui renferme du pathétique et des défauts monstrueux, qui est conduit avec art, et où l'on trouve des scènes chaudes et une action forte. Ce qui lui a assuré un succès durable surtout, c'est qu'il offre la troisième partie et la conclusion de ce roman dont Figaro est le héros, et dont le Barbier de Séville et le Mariage de Figaro sont les deux premières parties. Quoi qu'on ait pu dire de ce drame, il surpasse ceux qu'il donna dans sa jeunesse ». (P. Lepeintre, Bibliothèque Dramatique).

son ennemi Bergasse qui, dans l'affaire Kornmann, l'avait poursuivi avec une si effroyable fureur).

Enfin *Robert chef de Brigands*, drame adapté des Brigands de Schiller par La Martellière.

A l'époque où parut « Robert chef de Brigands », le besoin d'émotions violentes tourmentait le parterre, et l'on peut s'imaginer l'engouement que suscita cet ouvrage aux incidents multiples, aux effets fortement accentués.

Le drame de La Martellière fut aussi l'occasion pour Baptiste aîné de se révéler comme un très grand acteur. Aussi lorsqu'en 1793 le Théâtre du Marais se vit contraint de fermer, Baptiste aîné engagé au Théâtre de la République voulut débuter dans le rôle du Brigand Robert.

Voici une note d'Etienne et Martinville sur cette pièce curieuse qui présageait déjà les pathétiques audaces du mélodrame : « Le drame de Robert, chef de Brigands, joué, dans l'origine, au Marais, fut remis, le 3 avril 1793, à la rue Richelieu. Son véritable but était de prouver la justice et la nécessité d'un tribunal révolutionnaire, au reste, le rapport entre les brigands de Robert et les juges de la Conciergerie était parfaitement juste, car ils étaient tous de véritables assassins. Nous n'hésitons pas à regarder la représentation de cet ouvrage comme l'une des causes qui ont détruit dans le peuple tout sentiment d'humanité, et, enfin, pour le juger en deux mots, nous sommes persuadés qu'il a poussé une foule d'hommes égarés vers le crime, et qu'il n'en a pas ramené un seul dans le sentier de la vertu.

« On a beaucoup vanté Baptiste aîné dans le rôle de Robert : Il y était horriblement beau, sans doute ; mais cet artiste estimable a des titres plus précieux et plus vrais aux suffrages des connaisseurs, et nous ne pouvons que le plaindre d'avoir été l'un des instruments de la démoralisation publique » (1).

Le Théâtre du Marais, toujours durant l'année 1792, donna encore deux drames nouveaux dans le genre de Robert chef de Brigands : « Le Coup du sort » et « Le Tribunal Redoutable », mais les événements révolutionnaires avaient bouleversé Paris et Langlois-Courcelles fit de vains efforts pour attirer le public. De fait, le quartier du Marais s'était, en quelques mois, complètement transformé.

Décidés à sauver leur tête, un grand nombre de gens de robe, de rentiers, de gros bourgeois et de nobles avaient abandonné Paris. Le Faubourg St Germain et le Marais où les gens riches habitaient le plus volontiers, se changèrent en véritables déserts par le fait de cette émigration.

Beaumarchais lui-même, suspect à la suite, d'une malheureuse affaire de fusils achetés en Hollande s'était enfui en Angleterre.

Privé, et d'une grande partie de ses spectateurs habituels, et de tout appui financier, le Théâtre du Marais voyait ses affaires péricliter chaque jour. Enfin,

(1) Histoire du Théâtre Français.

au début de 1793 Langlois-Courcelle découragé, suspendait le cours de ses représentations.



La salle de la rue Culture Sainte-Catherine resta fermée jusqu'en l'an VI. Un citoyen nommé Chamin reprit alors le Théâtre du Marais, mais son entreprise établie sur des bases peu solides, ne put se soutenir et il y renonça au bout de quelques mois.

En l'an VII la troupe du Théâtre Molière se joignit aux comédiens abandonnés par Chamin. Ces artistes ayant formé une société prirent à bail le local de la rue Culture Sainte-Catherine.

Les vedettes de la nouvelle troupe (qui jouait un peu de tout : comédie, vaudeville, pantomime, drame, opéra), étaient Moessard, Chazel, Dolainval, Mme Lacombe et Mlle Courcelles. Hélas cet essai ne fut pas plus heureux que les précédents et, après cinq ou six mois d'efforts infructueux, Moessard et sa société retournaient au Théâtre Molière.

Notons, toujours en 1799, le passage au Marais des acteurs Français de l'Odéon sans abri à la suite de l'incendie de l'Opéra. Après avoir périgriné successivement au Théâtre Louvois et au Théâtre des Arts ils jouent le 13 et le 16 avril rue Culture Ste-Catherine.

A partir de ce moment le Théâtre du Marais passe de mains en mains; ouvert et fermé dix fois il ne devait plus jamais connaître de succès durable.

Vers 1805, c'était un nommé Guyard, propriétaire du petit Théâtre du Boudoir des Muses, rue Vieille du Temple, qui en était le directeur.

Le décret de 1807 amena sa clôture définitive.





THÉATRE MOLIÈRE (1791)

Ce Théâtre, dont l'existence fut relativement courte, puisqu'il a été fermé en vertu du décret Impérial du 13 *août* 1807, *eut une vie à la fois malheureuse et sans éclat. Il changea de titre neuf fois! Presque un record! Voici les différents noms qui ont figuré sur les affiches de ce spectacle : « Théâtre National de Molière »* (1792), *« Théâtre des Sans-Culottes »* (1793), *« Théâtre des Amis des Arts et des Elèves de l'Opéra-Comique »* (1798), *« Théâtre des Troubadours »* (1799). *En l'an IX il reprit son titre de « Théâtre Molière » mais l'année suivante il change encore de dénomination et s'intitule « Théâtre des Variétés Nationales et Etrangères. »*

Enfin, au début de 1806, *c'est sous le nom de « Variétés Etrangères » qu'il fit sa réouverture.*



Théâtre Molière. — Un petit-fils du poète Boursault qui se faisait appeler Boursault-Malherbe, fut le fondateur et le premier directeur de cette scène.

En 1791, profitant de la loi nouvelle autorisant toutes les entreprises théâtrales, Boursault fit bâtir aux Nos 105 et 107 de la rue St-Martin une salle de spectacle vaste et bien décorée. En même temps il réunissait une troupe nombreuse et homogène.

Le Théâtre Molière était admirablement situé et tout présageait la réus-

site. Malheureusement, Boursault-Malherbe avait un caractère singulier et si désagréable que, dès les premiers jours, il se fit dans la presse et même dans son théâtre des ennemis décidés. De plus (fait autrement grave), le nouveau directeur ressentait pour les idées nouvelles un enthousiasme excessif et les spectacles du Théâtre Molière composés le plus souvent d'ouvrages « civiques » ne plaisaient pas à tous les publics. (1)

Boursault-Malherbe en fit la dure expérience et, un an à peine après avoir inauguré le Théâtre Molière, il le cédait à une société formée par ses pensionnaires (lesquels s'étaient choisi pour chef l'un d'entre eux nommé Villeneuve — 2 septembre 1792).

Théâtre National de Molière. — Villeneuve ouvrit avec assez de succès le 22 septembre 1792. Étant donné les circonstances, il avait modifié très heureusement le titre de son théâtre en y ajoutant le mot « National » qui électrisait alors tous les esprits.

Avec Villeneuve le répertoire du Théâtre Molière devient tout autre. Les pièces républicaines, les faits historiques patriotiques, seront remplacés par des drames sombres et d'émouvantes pantomimes à grand spectacle.

C'est à la fin de 1792 que fut représentée la fameuse « comédie héroïque » de Loaisel-Treogate : « Le Château du Diable », ouvrage palpitant, auquel il ne manquait que des trémolos d'orchestre et un peu plus de complication dans l'intrigue pour rivaliser avec les meilleurs productions des Guilbert-Pixerecourt et des Caignez.

Malgré son habileté et son flair, Villeneuve ne parvint pas à rester directeur plus d'une année. Au début de 1793 il abandonnait la gérance de la société à son camarade Lachapelle.

Théâtre des Sans-Culottes. — Le passage de Lachapelle Rue St-Martin fut très court et sans aucun intérêt. Afin de flatter les maîtres de l'heure il adopta pour son entreprise le nom de « Théâtre des Sans-Culottes » et fit représenter quelques ouvrages révolutionnaires. Comme Villeneuve et Boursault il se voyait contraint au bout de quelques mois de renoncer à son entreprise. Et cette fois la société se dispersait.

Dès lors et pendant quatre longues années, le local de la Rue Saint-Martin ne sera plus occupé par des troupes régulières; seuls, quelques groupes d'amateurs viendront de temps à autre y donner des représentations (2).

Théâtre des Amis des Arts et des Elèves de l'Opéra. — En 1798, un auteur dramatique de talent nommé Joigny entreprit de relever le Théâtre fondé

(1) Voici les titres de quelques pièces de ce répertoire : La France Régénérée, La Ligue des Fanatiques et des Tyrans, La feuille des bénéfices, La Revue des armées noires et blanches.

(2) Et parfois même des sociétés de comédiens professionnels louaient la salle pour y monter une pièce nouvelle. En février 1797 un drame de P. D. Cubière « La Baronne de Chantal » fut représentée salle Molière avec succès durant 5 jours. M[mes] Legrand et de Bonioli, MM. Ferreol, Laplate, Jones, Champion, Fleurot interprètèrent l'ouvrage avec talent.

par Boursault. Il engagea une troupe nombreuse et agréable composée de comédiens et de chanteurs, fit repeindre la salle, lui donna le nom nouveau de « Théâtre des Amis des Arts et des Elèves de l'Opéra » et fixa l'inauguration au 27 floréal.

Et, la scène de la Rue St-Martin changea de genre derechef... Maintenant c'étaient de petites comédies, des opéras-comiques et des vaudevilles que ce théâtre offrait au public. Tout d'abord ces œuvres légères attirèrent un peu de monde mais bientôt la discorde se mit dans la troupe entre chanteurs et comédiens. Ces derniers, brusquement, se séparèrent de leurs camarades et s'en furent jouer au théâtre du Marais.



Joigny essaya en vain de continuer l'entreprise avec le personnel chantant. Dans le courant de l'an VII il fermait son théâtre.

Théâtre des Troubadours. — Cette même année 1799, le chevalier de Piis, auteur à la mode et directeur du Vaudeville, ayant quitté ce spectacle avec éclat voulut élever un théâtre en concurrence avec celui de la Rue de Chartres. Dans ce but, il s'associa avec son ami, l'acteur-auteur Leger qui s'était brouillé avec les administrateurs du Vaudeville en même temps que lui.

Piis et Leger louèrent la salle Molière et, après avoir recruté dans différents théâtres une quinzaine d'acteurs excellents : Saint Leger, Tiercelin, Revoil, Belfort, les dames Joigny, de Laporte, Avolio et le fameux Bosquier Gavaudan (inimitable artiste qui, lorsqu'il détaillait un couplet de facture faisait pâmer d'aise les merveilleuses et les Incroyables), ils ouvrirent le 15 floréal an VII sous le nom de Théâtre des Troubadours, avec un prologue de Leger « Nous verrons » et un vaudeville du même auteur « Le Billet de Logement ».

Pour soutenir la concurrence avec le Vaudeville, alors en grande vogue, les Troubadours durent faire des efforts inouïs. Durant les premiers mois ils représentèrent une moyenne de deux ouvrages nouveaux par semaine !.. Plusieurs jeunes auteurs, rimant avec facilité aidèrent Piis et Léger dans leur tâche difficile : Armand Gouffé, Georges Duval, Servieres, Etienne, Moras, Nauteuil, Dubois, Francis, Morel...

Comme au Vaudeville, c'étaient des pièces dites « de galeries » dans les-

quelles on faisait revivre successivement les grands hommes les plus inattendus, Clément-Marot, Lamotte-Houdard, Jean-Jacques etc., puis encore des farces pleines d'allusions spirituelles aux travers du moment, enfin des ouvrages de circonstance, où l'encens n'était pas ménagé à Bonaparte, que les Troubadours représentaient le plus volontiers.

Toutes ces pièces, cela va sans dire, étaient, quant à l'intrigue, très peu de chose, mais le public dans cet heureux temps ne se montrait pas difficile. Quelques jolis couplets et un dialogue alerte cela suffisait pour assurer un succès.

Après un an passé rue St-Martin les Troubadours émigrèrent au Théâtre Louvois.

Malgré le réel mérite des auteurs qui travaillaient pour Piis et Léger, malgré le grand talent des Gavaudan et des Tiercelin l'entreprise fut éphémère.

En 1801 les Troubadours fermaient leurs portes pour toujours et Piis devenait... secrétaire général de la préfecture de police.

Théâtre Molière. — Après le départ des Troubadours de nouveau la salle Molière resta fermée jusqu'en 1801. A cette époque Richaud Martelli, auteur agréable et comédien célèbre à Bordeaux et à Marseille (c'est lui qu'on avait surnommé « Le Molé Provençal »), étant de passage à Paris voulut donner quelques représentations. Il prit à bail la salle de la rue St-Martin et débuta avec éclat le 29 fructidor an IX. Pendant cinq ou six mois, Richaud Martelli interpréta toute une série d'ouvrages du répertoire classique avec beaucoup de talent. Et ses sensationnelles soirées « ne cessèrent d'attirer le public » (1).

Mais des engagements rappelaient Martelli à Bordeaux. Son départ fit retomber le Théâtre Molière entre les mains d'entrepreneurs maladroits ou faméliques.

Tout d'abord les anciens comédiens de la troupe de Joigny associés avec les acteurs du Marais revinrent à la salle Molière qu'ils intitulèrent *Théâtre des Variétés Nationales et Etrangères*. Cette société, joua durant quelques semaines sans succès, puis suspendit ses représentations. La troupe de la Porte St-Martin, dont le directeur venait de faire faillite, lui succéda mais n'eut guère plus de chance. Ensuite deux directeurs associés : Bruno et Gairaincourt, reprirent l'affaire. Ils furent aussi très malhabiles et très malheureux.

Les Variétés Etrangères.— Enfin en 1806 Boursault-Malherbe, celui-là même qui avait fondé cet infortuné théâtre, essayait à son tour de le ressusciter avec un programme entièrement nouveau. Il voulait en effet faire connaître en France les ouvrages les plus marquants des théâtres Anglais, Allemand et Espagnol.

Cette tentative intéressante était en bonne voie de réussite quand le décret de 1807 amena la définitive fermeture du Théâtre Molière.

(1) E. de Manne et C. Menetrier.

Voici à titre documentaire, une note de Kotzebue sur le Théâtre Molière elle est extraite de ses « Souvenirs de Paris » (1803).

THÉATRE MOLIÈRE

« La salle est digne en effet de se décorer du nom de Molière. Toutes « les loges ont des glaces dans le fond les décorations sont jolies, les costumes « riches et frais ; bref, je n'y ai vu de mauvais que les acteurs et les pièces. »

On n'est pas plus aimable...





LE VAUDEVILLE (1792)

Créé pendant la Révolution, ce théâtre est peut-être le seul qui conserva toujours le même titre.



Le 27 mars 1781, la Comédie Italienne représentait un divertissement « en deux actes et en vaudeville », « La matinée villageoise ou le sabot perdu » (1). Les auteurs de cette bagatelle étaient Piis et Barré deux jeunes écrivains, qui avaient obtenu de gros succès déjà à ce même théâtre avec des ouvrages analogues. « Les Vendangeurs », « Cassandre occuliste », « Aristote amoureux », « Cassandre astrologue ». Metra, rendant compte de la première représentation écrivait : « Il y a un peu de longueur dans l'action, mais on est récompensé par d'assez agréables tableaux et quelques jolis couplets. Les sieurs Piis et Barré sont tous fiers d'une gloire aussi solide et se regardent avec respect comme les restaurateurs de l'art dramatique à son déclin. »

Nos deux collaborateurs n'avaient pas tout à fait tort de se considérer un peu comme des rénovateurs. Ils venaient en effet de remettre à la mode un genre de comédie délaissé depuis bien longtemps : la comédie-vaudeville.

Au début du siècle plusieurs auteurs de talent : Le Sage, Piron, Dominique le fils, Fuselier, d'Orneval, Carolet, Laffichard, Galet, Panard, avaient excellé

(1) Marie-Antoinette fit représenter ce charmant ouvrage à Marly. Elle interprétait avec infiniment de grâce le rôle de Babet.

dans l'art difficile de mêler avec goût un dialogue piquant et de jolis couplets écrits sur des airs connus (1).

Même alors, l'habitude s'était généralisé de terminer les pièces gaies, du répertoire de la foire, soit en prose, soit en vers, par des couplets que chantaient successivement tous les interprètes; et le goût du public pour ces couplets était si vif que nombre de comédies représentées à la Comédie-Française ou à la Comédie Italienne se terminait aussi par des *Vaudevilles finals*. Mais, bientôt, avec les progrès de l'opéra-comique (de l'opéra-comique avec sa musique savante, étroitement liée à l'action), les flon, flon, simples et naïfs du vaudeville disparurent peu à peu du répertoire.

Puis tout à coup, à la veille de la Révolution, grâce à Piis et Barré, la vogue de nouveau était revenue aux pièces mêlées de couplets et les Italiens réalisaient de fortes recettes avec les ouvrages de nos deux vaudevillistes...



Lorsque, en 1791, l'assemblée Nationale eut proclamé la liberté des Théâtres, Piis et Barré, tout naturellement, eurent l'idée de créer une scène nouvelle consacrée au vaudeville. Justement à cette époque l'Opéra-Comique qui faisait de déplorables affaires venait de congédier en partie sa troupe de comédiens.

Un groupe d'anciens acteurs de la salle Favart fonda le Théâtre du Marais, les autres, ayant à leur tête l'acteur Rozière, furent engagés, par Piis et Barré. Parmi ceux-ci on remarquait Vertpré, Duchaume, Carpentier, Henri et surtout Chapelle, Cassandre inimitable (2).

En même temps les nouveaux directeurs, avec l'aide financière d'un sieur Monnier, louaient rue de Chartres, près du Louvre une salle de bal très connue à Paris sous le nom de Waux-hall d'hiver ou de Petit-Panthéon, et la faisaient transformer et décorer par l'architecte Lenoir (3). L'inauguration se fit avec succès le 12 janvier 1792 par une comédie-vaudeville de Piis intitulée « Les deux Panthéons »..

Piis et Barré ne s'étaient pas seulement préoccupé d'engager une troupe

(1) Certains de ces airs sont encore célèbres de nos jours : « La Faridondaine », « Réveillez-vous belle endormie », « La bonne aventure ô gai », « Lon-lon-la derirette », etc.

(2) La crédulité de Chapelle était proverbiale. Laporte, ce spirituel Arlequin, lui ayant dit un jour que le pape devait venir à Paris avec sa femme et ses enfants, le malheureux Chapelle alla s'installer à la barrière, et là demandait à tout le monde si le pape et sa femme allaient bientôt venir.

On lui avait fait croire aussi que l'on venait de construire des diligences en gomme élastique, et que, au fur et à mesure que l'on rencontrerait des voyageurs, on les prendrait en route, si nombreux fussent-ils.

Bref on lui avait fait croire tant de choses, que sur les derniers temps il était devenu terriblement sceptique. Quand un garçon de théâtre lui disait : « Monsieur Chapelle, vous répétez demain à midi » il répondait : « Va te promener... » Quand on lui demandait comment il se portait, il vous tournait les talons en disant : — Farceur... à d'autres... je ne donne plus là-dedans... » (Brazier).

(3) Celui-là même qui construisit le Théâtre de la Cité.

homogène et d'aménager un local spacieux et commode, ils avaient encore et surtout su réunir toute une pléiade d'auteurs amusants et fort adroits dans le genre spécial qui intéressait leur spectacle : Radet, Desfontaines, les deux Ségurs, Desprez, Armand Gouffé, Georges Duval, Davrigny, Bourgeuil... Si bien que la vogue des premiers jours demeura extrême grâce à une série d'ouvrages charmants : *La Revanche forcée*, *Piron avec ses amis*, *La Matrone d'Ephèse*, *Le petit Sacristain*, *Arlequin afficheur*...

Parti sous d'heureux auspices le vaudeville devait fournir une longue, longue carrière. De fait, après plus d'un siècle d'existence, après avoir vu passer la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire, la Restauration, la République, ce théâtre vient seulement de disparaître.

Durant ce long laps de temps le Vaudeville a changé plusieurs fois de genre et de demeure. Tout d'abord la salle de la rue de Chartres fut détruite par un terrible incendie en 1838 (sur son emplacement s'élèvent aujourd'hui les nouveaux bâtiments du Louvre). Obligé à la suite de cette catastrophe de chercher un nouvel abri il se transporte alors place de la Bourse, dans la salle fameuse où devait être représentée le 2 février 1852 « La dame aux Camélias. »

Le Vaudeville demeura trente ans place de la Bourse; il en fut chassé en 1868 par expropriation avec tout un pâté de maisons et émigra alors au Boulevard des Capucines.

Et c'est seulement, en 1925, que les financiers américains et le triomphant cinéma vouèrent à la mort ce beau théâtre où parurent tour à tour Réjane, Lucien et Sacha Guitry, Bady, Brandes, Tarride, Yvonne de Bray, Dorziat, Vera Sergine, Lely et tant d'autres merveilleux artistes.

Peu de théâtres durant la Révolution eurent une existence aussi agitée que le Vaudeville.

Par essence même un bon vaudevilliste doit être de l'opposition mais les sans-culottes et les enragés supportaient mal l'épigramme et les allusions malignes...

Dès 1792 une pièce de l'acteur Leger intitulée « l'Auteur du Moment », dans laquelle M. J. Chenier était attaqué avec violence, déchaîna un tumulte terrible. L'ouvrage applaudi par une partie de la salle qui reprochait à Chenier son Charles IX, était sifflé à outrance par les Républicains.

Quelques jours plus tard (à la 5[me] représentation), le parterre se transforma en un véritable champ de bataille et Leger, qui jouait dans sa pièce, fut contraint de se sauver par une porte de derrière, sans même prendre le temps d'enlever son fard et son costume...

Le lendemain un député nommé Larivière, faisait à l'Assemblée Nationale un rapport sur ces événements et se plaignait avec véhémence qu'au Vaudeville « de bons citoyens aient été maltraités pour s'être révolté contre des platitudes applaudies avec transport par des valets de la cour. »

A la suite de cette dénonciation le directeur du Vaudeville dut venir sur la scène brûler la pièce criminelle. (l'Histoire par le Théâtre, tome I).

Quelques mois plus tard, en janvier 1793, un autre vaudeville « La Chaste Suzanne » allait donner lieu à des incidents bien autrement graves. Dans cet ouvrage, où était porté sur le théâtre l'histoire biblique de Suzanne et des vieillards, rien de prime abord n'annonçait une œuvre capable de déchaîner les passions politiques. Et de fait, il semble bien, que les auteurs, Barré, Radet et Desfontaines, n'aient aucunement songé à écrire une œuvre de combat. Malheureusement, au moment où La Chaste Suzanne fut représentée, tous les esprits étaient préoccupés par le procès de Louis XVI qui allait bientôt commencer, et le public, justement, crut saisir dans un passage de la pièce, une allusion à la mise en jugement du Roi. A un moment donné le Juge Azarias disait en effet aux deux vieillards : — « Accaron, Barzabas vous êtes ses accusateurs, vous ne pouvez pas être ses juges... » Dès la première soirée des cris, des bravos, auxquels répondirent des huées violentes et des coups de sifflet, accueillirent cette phrase ; bientôt les partis adverses en vinrent aux mains et l'on dut évacuer la salle. Quarante-huit heures après, deux des auteurs, Radet et Desfontaines, étaient mis en état d'arrestation. Ils restèrent en prison 6 mois et n'obtinrent leur libération qu'après avoir composé un vaudeville patriotique intitulé « Au Retour » et en envoyant à la Commune de Paris des couplets (assez médiocres à vrai dire), d'un civisme non équivoque.

A la suite de l'alerte provoquée par « La Chaste Suzanne » les directeurs du Vaudeville devinrent plus circonspects et, durant toute la Terreur, ils s'employèrent de leur mieux à faire oublier cette ennuyeuse affaire. Aussi, de 1793 à 1795, un grand nombre de pièces aux tendances Révolutionnaires furent représentées rue de Chartres : *Le décade Républicaine*, *Les Chouans de Vitré*, *Encore un Curé*, *La Fête de l'Égalité*, *Le Saint déniché*, *La Nourrice Républicaine...*

Au début de la Révolution un élan irrésistible et généreux s'empara en France du peuple tout entier. Les rapports de la police sont probants à cet égard et prouvent que, jusqu'en 1792, le crime et la débauche avaient pour ainsi dire disparu de Paris.

Tout au contraire à partir de la seconde moitié de l'année 1792 l'immoralité fit, principalement dans la capitale, de grands progrès.

La fureur négative qui s'était emparée de l'esprit public, la perspective d'un anéantissement général, poussa tout naturellement les gens à s'étourdir en recherchant des jouissances hâtives.

C'est surtout après la Terreur, que la fièvre de plaisir fut immense. Certes, l'angoisse de la mort avait en partie disparue avec la défaite des Jacobins, mais, par contre, la propriété se trouvait terriblement menacée avec les émissions successives d'assignats et l'existence matérielle elle-même devenait plus

problématique chaque jour. Aussi, tous ceux qui possédaient encore quelque chose, se ruaient vers les plaisirs avec frénésie, voulant au moins profiter le plus possible avant le cataclysme final de cette fortune qui fondait entre leurs mains.

On a peine à s'imaginer ce qu'étaient les mœurs Parisiennes vers 1795.



Incendie de la salle du Vaudeville, rue de Chartres (1838)
(d'aprés une gravure sur bois conservée à la Bibliothèque de l'Opéra)

Le vol, le crime et surtout la prostitution encouragés par « la trop grande douceur dans le châtiment », s'étalaient en plein jour avec un cynisme éhonté. Les femmes, même de la meilleure société, ne craignaient pas de se montrer en public à demi-nues, vêtues de ces costumes à la Grecque ou à la Romaine, confectionnés avec des étoffes transparentes.

Bien entendu les lieux de débauche et de distraction se multiplièrent. Au dire de Mercier le nombre des bals publics quotidiens s'élevait alors à plus de cent. Il y avait aussi vingt-trois salles de spectacle qui, chaque soir, ouvraient leurs portes aux agioteurs, aux intrigants politiques, à tous ces parvenus qui édifiaient en quelques mois de scandaleuses fortunes, et aux « libertines »; car les ombrages des champs Elysées, les tavernes de la rue Champs Fleury, les cafés du Boulevard du Temple ou les arcades du Palais Royal ne suffisaient plus aux hétaïres.

Un rapport de police dit textuellement en parlant des théâtres : « ce sont de véritables cloaques de débauche et de vice. »

Dans la plupart des salles de spectacle les « cocottes » étalaient sans pudeur leur luxe de mauvais aloi. C'est, dit un autre rapport, non seulement au balcon et au foyer que les filles de joie bravent les femmes honnêtes et concluent « sans retenu des marchés honteux » mais surtout dans les loges « que la prostitution se livre à des obscénités. »

En même temps, le nombre des voleurs et des filous professionnels avaient augmenté d'une manière énorme et cette pègre, aidée par les femmes publiques qui, généralement, lui servaient de recéleuses, osait entreprendre des mauvais coups d'une audace incroyable. Les théâtres, où tant de gens riches se trouvaient réunis tous les soirs, étaient tout particulièrement exploités par ces bandits souvent fort habiles.

Parmi les spectacles de Paris les plus mal fréquentés et où se pavanait le plus volontiers « un public gangrené d'immoralité et de vice » il faut citer le Théâtre Feydeau, Les Variétés Montansier, le Petit Théâtre du Lycée (qui ouvrit durant quelques mois ses portes au Palais Royal) et aussi le Vaudeville.

Il est probable que si ces salles de spectacle avaient été seulement des lieux de rendez-vous pour les prostituées et les filous et si les entrepreneurs s'étaient contentés d'y donner des farces même très lestes, le Gouvernement aurait volontiers fermé les yeux car il voyait avec plaisir les progrès de la débauche, dérivatif puissant qui éloignait les jeunes gens de la vie politique. Mais tous ces théâtres, au contraire, affectaient dans le choix des ouvrages qu'ils représentaient, des tendances nettement réactionnaires et leur répertoire incivique attirait une foule d'anti-patriotes, de Muscadins et de Royalistes, qui applaudissaient à tout rompre aux passages les plus séditieux.

Les choses prirent une tournure si grave que la police suggéra, afin d'éviter des troubles et du scandale « la clôture de tous ces spectacles comme un excellent moyen pour éviter tous les rassemblements d'étourdis et de filles publiques. »

C'est le Vaudeville qui fut frappé le premier. A la suite d'une série de dénonciations le théâtre de la rue de Chartres était, dans les premiers jours de décembre, fermé en vertu d'un décret du ministre de l'intérieur.

D'autres théâtres bientôt se virent menacés du même sort et le 3 décembre les Variétés Montansier et le Lycée étaient aussi, par ordre supérieur, obligés d'interrompre leurs représentations.

Pourtant, bien que ces mesures vigoureuses eussent été en général bien accueillies par la population, le Directoire revenait sur sa décision quelques jours plus tard et, tout en accompagnant la chose de menaces et d'exhortations morales, autorisait la réouverture des Variétés et du Vaudeville

lequel jouait le 18 décembre une comédie : « L'Ecole des Mères » où les maximes édifiantes n'étaient pas épargnées...

Faut-il avouer que la bonne volonté des directeurs dura peu. Dès le 27 la police se plaint de nouveau et dénonce le Vaudeville comme « un réceptacle de filles publiques, d'étourdis et de mauvais plaisants. » Et cette note sévère était encore bien au-dessous de la vérité comme le prouve un autre rapport daté de janvier 1795 et qui relate un événement des plus singuliers survenu dans la salle de la rue de Chartres : « Au théâtre du Vaudeville qui, en général, est rempli d'anti-patriotes et de femmes publiques, sans compter les filous qui se trouvent partout, pendant le spectacle plusieurs voix parties de plusieurs rangs des loges ont crié : Au feu... Chacun, à l'instant, a cherché à se sauver, ce qui a occasionné des malheurs ; des femmes ont été jetées par terre tant dans les corridors que dans les escaliers, et nombre d'elles ont été volées. Ce n'est qu'avec beaucoup de peine que le calme s'est rétabli en annonçant au public que le cri : Au feu, n'était qu'une ruse des filous..... Un des auteurs du trouble a été arrêté avec une femme publique, sa compagne.... Plusieurs personnes ont entendu dire : Nous avons manqué notre coup. »



Le coup d'état du 4 septembre 1794 qui écrasa les royalistes, victorieux aux élections de l'an V, coupa court aux ouvrages satiriques dirigés contre les Jacobins, mais, par contre les vaudevillistes entreprirent une amusante guerre d'épigrammes aux dépens des nouveaux riches, des tripoteurs d'affaires, de ces spéculateurs du marché du Perron où l'on trafiquait de toute chose.

Enfin, dès cette époque le Vaudeville qui, plus ou moins ouvertement, avait toujours été de l'opposition, se garde de toute critique contre le gouvernement et chante au contraire la gloire des Moreau et des Bonaparte. Par exemple le traité de Campo-Fornio (signé le 17 octobre 1797), donna à Barré, Radet, Desfontaines, Desprez et Deschamps l'occasion d'un à propos dont le succès fut vif. Et, après la première les auteurs envoyèrent au vainqueur de l'Autriche un exemplaire de leur pièce accompagné de ce couplet :

Partout on vante tes succès,
Partout on vante ton courage,
Le Vaudeville né Français
T'apporte son petit hommage.
D'une bluette sur la paix
Accepte l'offrande modeste :
Nos cœurs ont dicté ces couplets,
Nous n'avons pas beaucoup dit, mais
La France te dira le reste....

Cet enthousiasme pour Bonaparte ne se démentira plus parmi les vaudevillistes. Ainsi le théâtre de la rue de Chartres, sera parmi les tous premiers à célébrer le coup de force du 18 Brumaire, par un inpromptu donné le



Chapelle, le Cassandre du Vaudeville
(gravure de Martinet)

14 novembre 1799 et intitulé « La Girouette de St-Cloud. » La pièce, (un petit acte) avait été confectionnée rapidement comme on voit, mais les collaborateurs étaient nombreux. Barré, Radet, Desfontaines, Bourgeuil, et enfin Chazet et Emmanuel Dupaty (deux charmants auteurs gais qui devaient sous l'empire se partager l'emploi « d'ordonnateurs des fêtes de la cour »).

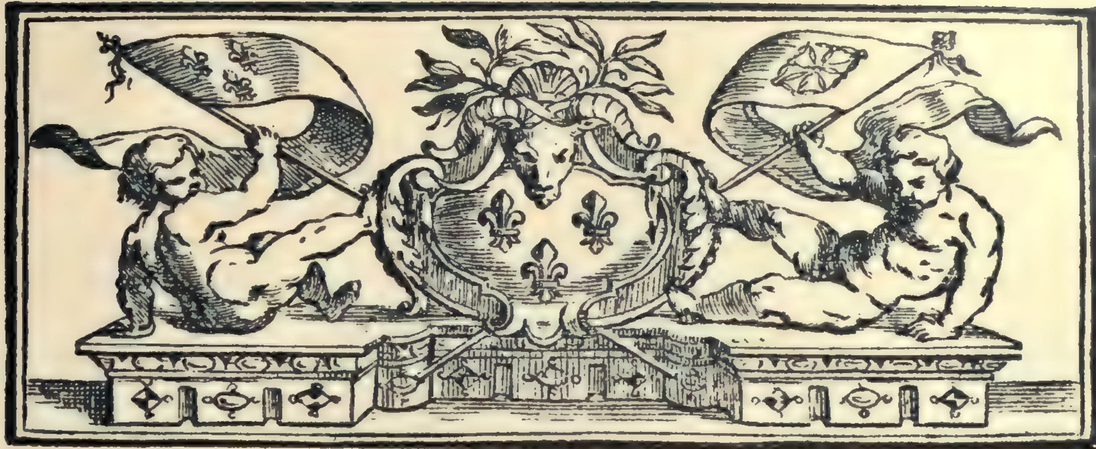
Ce zèle des vaudevillistes en son honneur ne fut pas oublié par Bonaparte et, lorsque devenu Empereur il alla en 1805 au camp de Boulogne pour faire la première distribution de Croix d'honneur, Barré et sa troupe furent invités à venir représenter devant le souverain. Le 17 août 1805 les comédiens du Vaudeville jouèrent pour la première fois à Boulogne-sur-mer « Le Vaudeville au camp de Boulogne » impromptu qui contient ce « couplet d'annonce » dédié à S.M. l'Empereur et Roi :

Le Vaudeville vient au camp,
Pour lui c'est un jour de conquête,
Par un bonheur encor plus grand
Il arrive au jour de ta fête :
Permets-lui de mêler ses chants
A ceus de tes guerriers fidèles,
Et de joindre une fleur des champs
A ta couronne d'immortelles.

Napoléon paya largement les frais du voyage et dota les trois auteurs Barré, Radet et Desfontaines d'une pension de 3000 francs.

Il va sans dire que durant toute la durée du régime impérial la direction du Vaudeville saisira chaque occasion propice pour encenser le nouveau César...





THÉATRE DU PALAIS VARIÉTÉS (1792).

Ouverte en pleine révolution cette salle, une des plus vastes de Paris, changea de nom le 22 Brumaire an II et prit celui de « Cité Variétés. »

En 1802 elle abrita des chanteurs Allemands et pour la circonstance on lui donna le titre de « Théâtre Mozart ».



Voici encore une entreprise étrange et qui porte bien le cachet de l'époque où elle fut conçue. En effet c'est sur les ruines d'un édifice religieux au nom sinistre, l'église St-Barthélemy, que l'on construisit en 1791, en plein orage, le Théâtre du Palais Variété...

Cette église St-Barthélemy était située d'ailleurs dans le centre de Paris, au N° 7 de la fameuse rue de la Barillerie (une des artères les plus passantes de la capitale) (1), en face du Palais de Justice.

Très ancienne elle avait été construite en 1410 sur l'emplacement où s'élevait autrefois une église portant le nom de St-Magloire (qui, elle-même, avait remplacé une chapelle St-Barthélemy laquelle existait déjà au temps de Hughes Capet !...)

L'Eglise St-Barthélemy (mal entretenue depuis de longues années), s'était un beau jour (en 1787), écroulée de vétusté et on travaillait à la réédifier

(1) L'actuel boulevard du Palais est formé en partie de cette ancienne rue de la Barillerie.

lorsque la Révolution éclata. Les travaux alors furent interrompus presque aussitôt commencés.

Ce fut un architecte de talent nommé Lenoir qui, s'étant rendu acquéreur du terrain et des fondations éleva, à l'endroit où durant tant de siècles les fidèles avaient chanté des hymnes sacrés, une salle de spectacles...

La construction, menée rapidement était achevée en 1792, et Lenoir, en compagnie de son neveu St-Elme, ayant réunis une partie de la troupe des Variétés-Palais-Royal qui venait de fermer ses portes (on y remarquait Beaulieu, Mayeux, Dumaniant et Picard encore à ses débuts), ouvrirent le 20 octobre. Le spectacle d'inauguration était donné au bénéfice des citoyens de la ville de Lille et se composait de « La Mère Rivale », « La Nuit aux aventures » et « Tout pour la Liberté. »

Pendant deux ou trois mois, Lenoir et St-Elme, administrèrent assez heureusement leur théâtre et attirèrent le public en donnant principalement des ouvrages de ce répertoire joyeux qui avait fait la fortune de Gaillard et Dorfeuille au parterre d'Enée.

Mais les événements politiques, de jour en jour, prenaient une teinte plus sombre et le public aigri par la misère, se montrait terriblement difficile. Le Palais Variété s'essaye alors un peu dans tous les genres et représente, sans parvenir, hélas ! à fixer le succès, des vaudevilles, des comédies, des opéras, des pantomimes, des ballets, des drames (1) et aussi des pièces de circonstance, des faits historiques comme « La mort de Beaurepaire » ou « Les dragons de Thionville. »

Par la suite d'ailleurs les directeurs de ce théâtre ne parviendront jamais à donner à leur répertoire un caractère spécial, joyeux ou triste, et nous verrons des auteurs de tempérament très différents être joués tour à tour rue de la Barillerie, Picard, Dumaniant, Pigault-Lebrun, Dorvo, Aude, Patrat, Leger, Desforges, Barré, Plancher — Valcour, Martinville, Dorvigny, Ducray — Dumenil, Armand Charlemagne, Duval, Beffroy de Reigny, St-Aubin, Ducancel...

En 1793 dès que les démagogues forcenés commencèrent à être maîtres du pouvoir les entrepreneurs du théâtre du Palais - Variété manifestèrent spontanément une vive sympathie pour les « ennemis de la tyrannie ». — Bientôt même ce nom de *Palais-Variété* parut trop aristocratique aux oreilles des purs, et on débaptisa la salle. Le 23 brumaire an II le théâtre de la rue de la Barillerie prit le titre nouveau de « Cité Variété ».

Durant toute la Terreur les programmes de la Cité se feront remarquer surtout par leurs tendances révolutionnaires. Bien entendu on y donne encore quelques farces comme « Le Voyage de Cadet Roussel » et des faits historiques comme « La Mort de Dampierre. » Mais les ouvrages de circonstance, propres

(1) Le service général de cette entreprise était considérable et comprenait près de 250 artistes et employés.

à enthousiasmer les tapes-durs et les tricoteuses seront affichés le plus volontiers : « Marat ou l'ami du peuple », « Le Tombeau des sans-culottes », « les Salpétriers Républicains », « Le peuple et les Rois », « Les Agents de Pitt ou le dîner des ci-devant », « La folie de Georges », la fête de l'Egalité », « Les sans-culottes », « L'arrivée de la première réquisition aux frontières » et cet « Epoux Républicain » de Pompigny, qui mettait en scène un mari patriote, lequel découvrant que sa « chère moitié » était une aristocrate s'en allait la dénoncer au comité révolutionnaire. L'auteur de l'Epoux Républicain, rapporte Th. Muret, fut acclamé après la première représentation de cette œuvre charmante. « Il se présenta sur la scène en carmagnole, coiffé d'un bonnet rouge, et d'un ton pénétré : — Citoyens, dit-il, je n'ai pas de mérite en traçant ce petit tableau patriotique, quand le cœur conduit la plume on fait toujours bien, et je suis sûr qu'il n'y a pas dans la salle un mari qui ne soit prêt à faire comme mon époux républicain. »

Enfin, on reprit aussi, au théâtre de la Cité, « Le Jugement dernier des Rois », de Sylvain Maréchal, comédie fameuse où l'on voyait la Czarine danser la gavotte avec le pape...

Du reste, fait curieux, c'est dans cette salle, bâtie sur les ruines d'une église, que l'on représenta le plus d'ouvrages contre les ecclésiastiques. Voici quelques titres qui n'annoncent guère de bonnes intentions envers les moines et les curés : « A bas la calotte », « Les dragons et les bénédictions », l'Esprit des prêtres », « Les Moines Gourmands »...

Lorsque le terrible gouvernement de Robespierre se fut effondré, après le 9 thermidor, le théâtre de la Cité, comme tous les autres théâtres de Paris, se laisse entraîner par les idées ambiantes et, reniant son passé, monte des comédies et des vaudevilles d'une violence inouïe contre la « Sanglante faction des enragés ». Dès 1794, il joue « Les contre révolutionnaires jugés par eux-mêmes » (1) puis, le 27 avril 1795, Ducancel « jeune juriste étranger au théâtre et auquel ce seul ouvrage fit une célébrité », donne « L'intérieur des Comités Révolutionnaires où les Aristides modernes » factum au vitriol qui fut joué 200 fois de suite et où Brunet et Tiercelin, dans les rôles de Vilain et de Torquatus, deux hideux bourreaux Jacobins, se taillèrent de retentissants succès ; puis la même année encore le « Faux député » de Dorvo.

L'année suivante on reprend « Nicodème » du Cousin Jacques avec « des additions et des divertissements nouveaux » et, toujours du même auteur, « Turlututu empereur de l'Ile verte » (1797).

En résumé, durant ces années troublées les pièces représentées au théâtre de la Cité, (aussi bien les dithyrambes Républicains que les pamphlets Thermidoriens), paraissent d'une pauvreté extrême au point de vue littéraire, l'action, le style, l'esprit, le goût, tout y fait défaut. Les farces

(1) De Dorvo.

de Maréchal, les comédies de Plancher-Valcour où de Ducancel, les drames de Pompigny affectent les mêmes phrases ampoulées, les mêmes tirades emphatiques, naïves de déclamatoires. Sans doute le public aimait cette grandiloquence et l'actualité brûlante de ces productions suppléait à bien des choses, mais, il semble aussi, que l'art des interprètes, souvent, n'était pas étranger



Vue de l'Eglise St Barthélemy
(d'après un dessin conservé au cabinet des Estampes)

au succès. En effet peu de scènes à Paris (à cette époque), virent défiler tant d'acteurs de talent. Auprès de Beaulieu, de Brunet, de Tiercelin, de Mayeur, on pouvait applaudir encore vers 1796, Barotteau, l'ancienne vedette de Nicolet et des Variétés, St-Clair, Duval, Pélissier, Tautin et Raffile (qui devaient briller à l'Ambigu), Frogères, Varrennes, Closel, Mmes Potier, Leloutre, Cartigny, Lacaille, Destrée, les sœurs Tabraize... En 1795, le libraire Barba avait débuté au théâtre de la Cité en reprenant le rôle de Frontin dans « Guerre Ouverte ». L'année suivante Martinville parut à son tour dans un vaudeville d'Ernest Clonard : « Le Valet dans la Malle ». (Martinville du reste était un déplorable cabotin et le public ne fut pas très indulgent pour cet essai malheureux.)

Lorsque l'on eut épuisé le succès des pièces de circonstance et que

la jeunesse parisienne, lasse de briser les bustes de Marat et de rosser les Jacobins, se fut un peu calmée, le théâtre de la Cité, suivant l'exemple de l'Ambigu, se consacra aux pantomimes à grand spectacle : « La Mort de Turennes », « La fille Hussard », « Les Tentations de St-Antoine », « Les Incas », « Le Mogol ou la Fête du Serail »... Souvent, on intercalait dans ces pantomimes des tableaux où paraissaient, à la grande joie des spectateurs, les chevaux de Franconi.



BRUNET dans L'INTRIGUE dans la Hotte.

Mais l'engouement pour ce genre d'ouvrages ne fut pas de longue durée. De plus, vers 1799, Brunet, puis Tiercelin et Duval, avaient quitté la rue de la Barillerie pour passer chez la Montansier. Dès lors les affaires du Théâtre de la Cité périclitent rapidement. Aussi en 1799 les entrepreneurs furent très heureux d'accorder l'hospitalité aux acteurs de l'Odéon qui se trouvaient sur le pavé depuis l'incendie de leur théâtre.

Picard et ses comédiens jouèrent durant quelques mois seulement au théâtre de la Cité (1); puis Ribié, entrepreneur célèbre, qui exploitait souvent une demi douzaine de spectacles à la fois, tenta de reprendre cette malheureuse scène mais sans succès.

En l'an X, des chanteurs allemands louèrent pour peu de temps la salle de la rue de la Barillerie qu'on baptisa pour la circonstance « Théâtre Mozart. » Ils y donnèrent quelques opéras de leur pays : « Le Visionnaire », « Le Menteur des Cours », « Le Miroir d'Arcadie », « Le Mari Jaloux »...

Enfin, trois ans plus tard, le joyeux comédien Beaulieu devint directeur de la Cité. Ce pauvre acteur a l'imagination ardente, malgré tous ses efforts ne parvint pas à attirer le public. Tombé dans une mélancolie profonde à la suite de cet échec, il se brûla la cervelle un beau jour d'été...

(1) Ils débutèrent le 11 juin par « La femme jalouse » de Desforges et « Le voyage interrompu », — leurs représentations alternaient avec celles de la troupe de la Cité qui comprenait deux vedettes: Closel et Mme Vazel. Le 1er octobre les anciens acteurs de « l'Odéon » quittèrent la salle de Lenoir pour le Théâtre du Marais.



THÉATRE NATIONAL DE LA RUE DE LA LOI (1793)

On l'appelait aussi « Le Théâtre des neuf Millions », car il avait coûté, paraît-il, ce prix fantastique pour l'époque.

En 1794, *il abrita l'Académie Royale de Musique (qui depuis la Révolution portait le nom plus démocratique de Théâtre des Arts).*

La troupe chantante demeura rue de la Loi jusqu'en 1820.

***

Ce fut la Montansier, entrepreneur théâtral capable de toutes les audaces, qui eut l'idée folle, au plus fort de la Révolution, de construire un vaste théâtre dédié tout à la fois aux quatre muses de l'art dramatique, Thalie, Melpomène, Terpsichore et Euterpe.

Pour mener à bien son projet elle s'associa avec l'acteur Bourdon Neuville, administrateur excellent et collaborateur dévoué (1).

Neuville parvint à acquérir de la Caisse d'escompte un terrain en face de la Bibliothèque Nationale à l'angle des rues de Louvois et de la Loi (ancienne rue de Richelieu). Au commencement de 1792, Louis, architecte célèbre, qui s'était fait une spécialité de construire des salles de spectacle, fut chargé de bâtir le nouveau théâtre.

Il s'acquitta de sa tâche avec bonheur et édifia un énorme théâtre en bois,

(1) Quelques mois plus tard il épousait la Montansier.

tout à la fois commode et si richement décoré que les Parisiens en furent émerveillés.

On inaugura le Théâtre National avec fracas le jeudi 15 août 1793 (deux semaines seulement avant l'arrestation des anciens Comédiens du Roi), avec trois ouvrages très différents : « La Baguette magique », prologue de Dantilly, « Adèle et Paulin », drame en trois actes et en vers de Delrieu, et « la Constitution à Constantinople », comédie patriotique en un acte de Lavallée, ornée de tout son spectacle, avec un divertissement de chant et de danses et les chevaux de Franconi (1).

Un succès très vif récompensa dès les premiers jours la Montansier de sa hardiesse, et le public sembla goûter vivement ce mélange de comédie, de danse, de tragédie, de pantomime et d'opéra. C'était, en somme, le programme que Marguerite Brunet avait imaginé pour le Théâtre des Variétés et qui était si mal adapté pour cette scène minuscule, qu'elle parvenait enfin à réaliser très heureusement dans l'immense vaisseau de la rue de la Loi.

Et de fait, au début, ce furent en grande partie les acteurs et les chanteurs même du Théâtre Montansier-Palais-Royal qui vinrent représenter au Théâtre National.

La troupe lyrique comptait toujours dans ses rangs Micallefs, Lebrun et Mme Fardelle. Et la troupe tragi-comique, à part Grammont et Defresse, tous deux engagés dans l'armée révolutionnaire (Defresse était général à Lille et Grammont, chef d'état-major de l'armée), avait encore à sa tête les deux demoiselles St-Val, Damas et Lacave.

L'arrestation des acteurs du Théâtre de la Nation devait, du reste, permettre à la Montansier d'augmenter ses pensionnaires d'un artiste merveilleux : Molé, un des plus célèbres comédiens de l'ancien Théâtre Français. Plus tard encore, le Théâtre National, eut en Mlle Devienne une autre vedette remarquable.

Molé débuta rue de la Loi dès le 18 septembre. Car le jour de l'arrestation en la masse des Comédiens Français il n'était pas chez lui lorsque la police vint l'y chercher et il ne fut pas inquiété par la suite pour des raisons assez mystérieuses.

Quant à Mlle Devienne, incarcérée le 3 septembre avec ses camarades, elle était, grâce à la haute protection de Vouland, membre du Comité de Sûreté Générale, et de Gevaudan, entrepreneur pour les armées (qui devait devenir son mari), libérée le 29 janvier 1794. Le 6 mars suivant elle paraissait sur la scène du Théâtre National.

Durant le premier trimestre de son existence le Théâtre des neuf millions donna une dizaine de spectacles nouveaux :

« La journée de Marathon ou le Triomphe de la Liberté », drame héroi-lyrique en quatre actes, en prose, de Guérault, musique de Kreutzer (26 août);

(1) P. Porel et G. Monval, l'Odéon.

« Jean-Jacques Rousseau au Paraclet », comédie en trois actes en prose d'Aude (10 septembre); « l'Amant Jaloux », opéra-comique en trois actes de d'Héle, musique nouvelle de Mengozzi; « Sélico », opéra en trois actes de Saint-Just, musique de Mengozzi, ballets de Coindé; « Les Deux Sophies », drame en cinq actes, en vers, d'Aude, et « la Première réquisition », comédie en un acte, en prose, de Landon.



Mais le succès même de la Montansier devait être cause de sa perte. Depuis longtemps la malheureuse femme était considérée comme suspecte car, on lui reprochait d'avoir été très protégée autrefois par la Reine.

La prospérité du Théâtre National en faisant de nombreux envieux avait augmenté singulièrement le nombre de ses ennemis. Tout d'abord la salle de la rue de la Loi fut désignée comme un repaire d'aristocrates. Puis, dès le 4 novembre, une dénonciation en règle parvenait contre la « citoyenne Montansier » au conseil général de la Commune. Hebert et Chaumette l'accusaient en effet d'avoir distribué une médaille portant gravé l'effigie du Roi et cette phrase: « Martyrisé le 21 janvier ».

Le 9 novembre pendant la représentation du « Philinte de Molière » (ouvrage de Fabre que Molé interprétait), le parterre fut le théâtre d'une bataille véritable et la lutte devint si vive entre « modérés » et « sans-culottes » que la police dut faire évacuer la salle. Cinq jours plus tard la Montansier était arrêtée au moment où, accompagnée de Fabre d'Eglantine, elle sortait de sa maison. Peu après Bourdon-Neuville subissait le même sort et le Théâtre National était fermé et mis sous séquestre.

La fermeture de la salle de la rue de la Loi ne dura que quelques jours, le Conseil de la Commune ayant autorisé au début de décembre les comédiens de la Montansier à se mettre en société provisoire et leur ayant donné pour commissaires Bonneville et Armand Verteuil.

Molé, engagé comme « premier acteur », paraît sur la scène du Théâtre National dès le 7 décembre et reçoit un accueil chaleureux. Successivement pendant les mois qui suivent il passe en revue tous les principaux rôles de son répertoire, Les Fausses Infidélités, Le Méchant, Le Babillard, Nanine, l'Im-

patient, Le Bourru bienfaisant, Le Retour du Mari, La Gageure imprévue, etc. » (1).

Quant à Mlle Devienne, elle débute aussi rue de la Loi dans des ouvrages classiques et joue le 6 mars, les rôles de soubrettes dans la Métromanie et les Folies Amoureuses.

Il va sans dire que le Théâtre National à cette époque, suivant l'exemple des autres spectacles de Paris, monte des pièces nouvelles qui s'inspirent sans réserve des idées du moment.

Citons, parmi ces nouveautés républicaines, « Les Tu et les Toi ou la parfaite égalité », comédie de Dorvigny, « Manlius Torquatus », tragédie de Lavallée, « Alisbelle ou les Crimes de la Féodalité », opéra de Desforges et Mengozzi... et surtout « les Catilinas modernes », fait historique où Molé jouait le rôle de Marat. Cet épouvantable ouvrage, où l'on élevait des autels à un chef d'assassins, contenait les plus affreuses calomnies contre les malheureux députés de la Gironde, immolés par le tribunal révolutionnaire; et telle était la terreur dont tous les esprits étaient frappés, que les comédiens français, qui devaient les représenter, ne voulurent point le faire sans avoir prévenu le public que leur état les forçait à paraître sous des traits aussi odieux(2).

Mlle St Val cadette joua Charlotte Corday et l'auteur des Catilinas modernes, Feru fils, dédia la pièce à Molé et lui adressa une épître qui se terminait par ce vers :

Ressuscite Marat... tu me rends à la vie !..

Le 16 avril 1794, un nouvel arrêté du Comité de Salut Public ordonnait le transfert de l'Opéra lequel donnait ses représentations dans la vieille salle en bois de la Porte St-Martin, au Théâtre National. Par contre, les comédiens de l'ancienne troupe Montansier-Neuville étaient autorisés à se transporter dans la salle du Théâtre Français au Faubourg St Germain.

Le 17 avril les acteurs du Théâtre National se faisaient applaudir pour la dernière fois rue de la Loi, (on donna le Méchant et la Parfaite Egalité). Le lendemain, leur société fut dissoute et c'est avec ces débris ayant à leur tête Molé et Mlle Devienne que l'ex-théâtre de la Nation fit sa réouverture deux mois plus tard (27 juin); on donna un spectacle pour le peuple qui comprenait trois ouvrages patriotiques et le Bourru bienfaisant.

En août 1794, l'Académie de Musique sous le nom de Théâtre des Arts, émigra au Théâtre National où la troupe chantante débuta brillamment le 7.

Jusqu'à l'assassinat du duc de Berry (tué d'un coup de couteau par Louvel à la sortie de l'Opéra, le 18 février 1820), l'Académie de Musique fut logée constamment dans l'ancien Théâtre de la Montansier.

(1) P. Porel et G. Monval, l'Odéon.

(2) Etienne et Martinville : Histoire du Théâtre Français.



ENCORE LES PETITS THÉATRES.

Nous avons passé en revue (un peu trop longuement peut-être), un certain nombre de petits théâtres dont l'existence nous a semblé particulièrement intéressante. Mais Paris, à la fin du XVIIIe, comptait encore bien d'autres scènes à côté que le manque de place nous oblige de négliger.

Du reste, certains de ces théâtres, comme « l'amphithéâtre équestre d'Astley » (1), (qui devait devenir grâce aux Franconi un établissement fameux sous le nom de « Théâtre du Cirque Olympique »), les jeux de marionnettes établis au Palais Royal, « le Théâtre des Jeunes Elèves de la rue de Thionville » (ouvert en 1798 par Poupart Dorfeuille, et dont la troupe se composait seulement de jeunes élèves qui se destinaient à la profession de comédiens) ou les spectacles établis dans des cafés : « le Théâtre du café Yon », « le Théâtre du café Guillaume », le « Théâtre du café Godet »... sortent un peu du cadre que nous nous sommes tracé.

D'autres entreprises encore furent si fugitives et si infimes, qu'il serait sans intérêt de retracer leur histoire.

Nous nous contenterons de donner une liste à peu près complète de ces tout petits, petits théâtres.

Théâtre de Mademoiselle Gasserant, Boulevard du Temple (vers 1767).

Théâtre des Sieurs Mareux. En 1785 au Faubourg St-Antoine les frères Mareux firent construire une salle pouvant contenir 400 spectateurs. Cette

(1) 1783.

salle, à l'origine, était destinée à abriter des sociétés dramatiques mais bientôt, les entrepreneurs donnèrent des spectacles publics et une fois par semaine ils firent représenter des ouvrages appartenant au répertoire du Théâtre Français. (Ce qui, naturellement amena de véhémentes protestations de la part des Comédiens du Roi).





En 1787, les Mareux ayant fondé une école de déclamation en concurrence avec celle du Gouvernement, le lieutenant de police ordonna la suppression de leur théâtre, et, jusqu'à la Révolution, les deux frères firent de vains efforts pour obtenir l'autorisation de réouvrir leur salle...

Les Bluettes Comiques et Lyriques, également Boulevard du Temple. Fondé par Clément de Lormaison en 1789, ce théâtre par la suite devint le *Théâtre des Elèves de Thalie*.

Théâtre du Cirque au Palais Royal (1788). (1)

Théâtre de la Rue de la Chaume (1790). Etabli dans le réfectoire du couvent des révérends pères de la merci, chassés par la Révolution.

Théâtre du Boudoir des Muses. Elevé par un nommé Guyard sur les débris de l'ancien couvent des filles du Calvaire, rue vieille du Temple. On y transporta, afin de supprimer toute concurrence, le matériel de l'ancien théâtre de la rue de la Chaume. Le Boudoir des Muses, que l'on appellait aussi *Théâtre de la Rue vieille du Temple*, fut fermé seulement en 1807.

Théâtre de la Liberté à la Foire St Germain.

Théâtre des Variétés Comiques, aussi à la foire St Germain. Plancher Valcour fut un des pilliers de ce petit spectacle.

Théâtre de la Concorde. Rue du Renard St Merry.

Théâtre du Mont Parnasse. Boulevard Neuf.

Théâtre de la Rue St-Victor. En 1793 il changea de nom et prit le titre de *Théâtre Marat*.

Théâtre de la Rue de Grenelle St-Honoré (vers 1792).

Théâtre Molière, petite salle en bois qui était établie place Louis XV.

Théâtre du sieur Loison, aux Champs Elysées. Le sieur Loison et sa femme, propriétaires de cette baraque, furent guillotinés tous deux comme suspects le 7 juillet 1793.

***

Comme on le voit les Parisiens, il y a 120 ans, ne manquaient pas de spectacles et pouvaient, suivant leur humeur varier leurs distractions, passer du grave au doux, du plaisant au sévère...

(1) On y a vu successivement toutes sortes de Spectacles, nous informe l'almanach de Duchesne. Son immensité se prête à toutes les distributions. L'Entrepreneur locataire n'a d'ailleurs rien négligé pour exciter la curiosité du Public, et son imagination parait fertile à trouver de nouvelles ressources. Aujourd'hui le Cirque renferme une très-jolie Salle de Spectacle; après la représentation, on passe dans une autre Salle immense, très-bien éclairée, où un Bal se prolonge assez avant dans la nuit, souvent aussi, il y a des concerts. Ces représentations se donnent ordinairement deux ou trois fois la semaine. Nous n'entrerons pas dans de grands détails sur les petites Comédies ou Opéras, qui jusqu'à présent ont été représentés. Il paraît que ce sont des ouvrages donnés sans prétentions. On a seulement remarqué de jolis Ballets. Les Spectateurs, une fois entrés dans la Salle vers les cinq heures après midi, peuvent y rester six heures entières, sinon fortement attentifs, ou amusés, du moins sans éprouver la fatigue et l'ennui.





LES THÉATRES DE SOCIÉTÉ

C'est à l'époque de la Régence que commença à se répandre en France le goût des théâtres de société. Après l'hypocrite contrainte, à laquelle le pays tout entier était soumis, lorsque le Jésuite Tellier dirigeait la conscience du monarque, on avait besoin de fêtes et de réjouissances.

Jouer la comédie, c'était de toute évidence, le passe-temps rêvé pour une société frivole, spirituellement raffinée et toute occupée des choses de l'amour.

Les femmes trouvaient à la fois dans ces jeux de quoi satisfaire leur goût pour les belles toilettes, l'agrément de faire valoir aux feux des chandelles un teint rendu plus éclatant grâce au maquillage, l'ivresse d'incarner d'irrésistibles héroïnes... Eh ! puis le théâtre, c'est le mensonge et le mensonge pour les femmes à tant d'attraits... Quant aux hommes, ces réunions leur donnaient l'occasion de faire d'aimables rencontres et d'obtenir des tête-à-tête précieux, à la faveur de cette intimité que crée l'atmosphère des coulisses. Enfin, l'art du comédien est si séduisant !.. Tandis que tel bourgeois était fier de représenter des tyrans ou des rois, les plus grands noms de France interprétaient avec gaîté des rôles de valets ou de paysans...

Pendant tout le XVIIIe et jusqu'à la Révolution, les théâtres de société d'abord rares, se multiplièrent, de plus en plus ; chaque château en province, chaque hôtel particulier à Paris, presque chaque immeuble, avait vers la fin du siècle son spectacle privé. Jouer la comédie n'était plus une passion mais une folie, une rage !

Adolphe Julien, dans son ouvrage sur « la Comédie à la Cour », a fort bien résumé en quelques lignes cette vogue chaque jour grandissante : « La comédie de société n'était guère née en France qu'avec le dix-huitième siècle, mais elle avait pris en quelques années le plus rapide essor. Il serait impossible d'assigner un ordre chronologique rigoureux aux divers théâtres d'amateurs qui surgirent en un clin d'œil à Paris, surtout après la paix de 1748, et qui conquirent si vite une réelle importance; mais il y en eut bientôt partout, depuis la demeure des courtisanes jusqu'à celles des princes du sang, jusque dans le Palais du roi. »

Le théâtre de la Duchesse du Maine à Sceaux, celui de la marquise de Pompadour à Versailles, et celui de la Reine Marie-Antoinette à Trianon, voilà certes les trois entreprises qui dominent par leur éclat l'histoire des spectacles d'amateurs.

A dire vrai, l'histoire de ces trois scènes sort un peu des limites assignées à notre étude où seuls les spectacles Parisiens devraient trouver place. Mais leur importance est telle, à tant de points de vue, qu'il nous a semblé difficile de ne pas leur consacrer quelques lignes.

THÉATRE DE LA DUCHESSE DU MAINE.

Sous le joli nom de « grandes Nuits » on avait, au début du siècle, pris l'habitude de désigner les somptueuses fêtes galantes que la duchesse du Maine donnait dans son château de Sceaux.

Cette duchesse du Maine, dont Duclos dans ses mémoires trace un si terrible portrait (1), fut dès sa jeunesse passionnée de théâtre et durant plus de 20 ans elle fit jouer, avec un entrain endiablé, dans ses deux résidences de Sceaux et d'Anet des comédies, des opéras et des tragédies.

La première série de fêtes eut lieu à Sceaux dès 1714. Malezieux et l'abbé Genest dirigeaient la troupe d'amateurs et se montraient souvent tour à tour comédiens et auteurs.

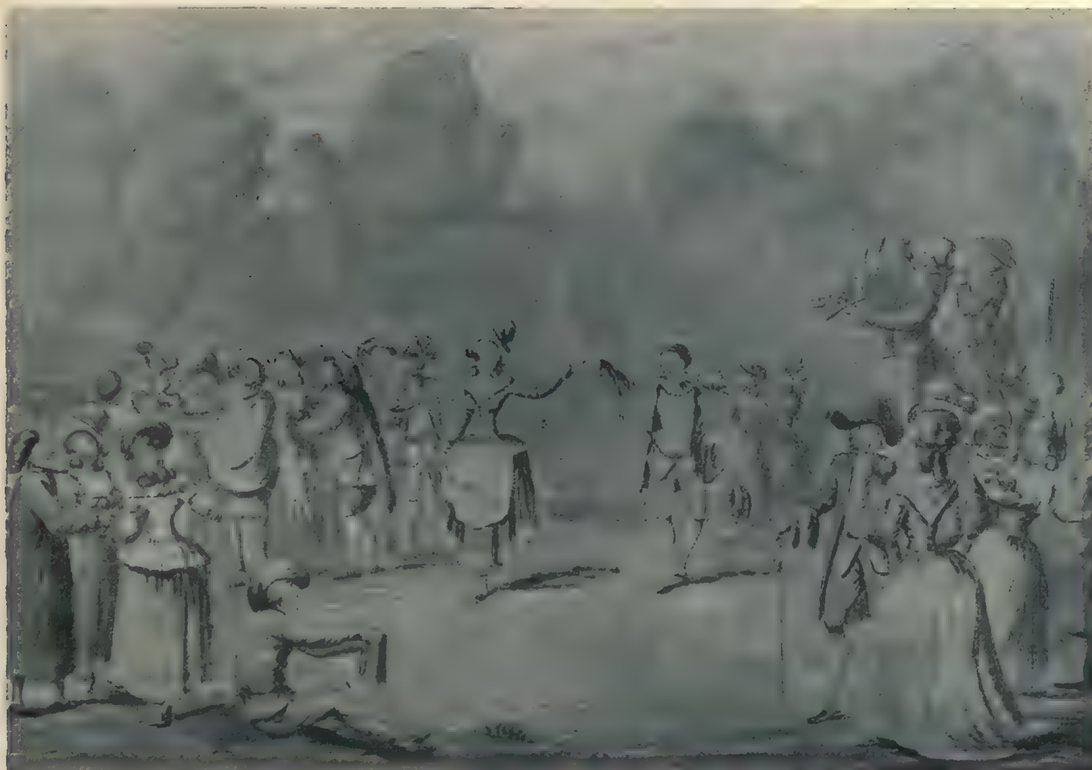
Une société choisie était invitée à ces jeux dramatiques; on y remarquait Fontenelle, Chaulieu, St Aulaire et Voltaire tout jeune encore.

Le décès de Louis XIV en 1715, vint arrêter les représentations de Sceaux et ce ne fut que plus tard, après la conspiration de Cellamare, après la prison, que la petite fille du grand Condé reprit son passe-temps favori.

Désormais, et jusqu'à sa mort en 1753, c'est tantôt à Anet, tantôt à Sceaux, que la duchesse et sa compagnie joueront la comédie. Une seule fois on interrompit ces fêtes, mais pour un an seulement, lorsque mourut le duc du Maine en 1736.

(1) « Espèce de petit monstre par la figure, vive ambitieuse avec de l'esprit, et ce qu'il peut rester de jugement à un vieil enfant gâté par les louanges de sa petite cour ».

C'est à Anet que Voltaire donna sa fameuse comédie du Comte de Boursoufle (dont plus tard il renia si fort la paternité), et c'est à Sceaux que sa tragédie de Catilina (où il jouait lui-même le rôle de Cicéron), vit pour la première fois les feux de la rampe.



Scène de ballet dans un parc

Tout à la fin de sa vie la duchesse du Maine ressentait toujours pour l'art dramatique le même amour et Voltaire dans une lettre spirituelle au marquis de Thionville souligne cette frénésie : « Elle aimera, dit-il, la comédie jusqu'au dernier moment et quand elle sera malade je vous conseille de lui administrer quelques pièces au lieu de l'extrême onction... »

LE THÉATRE DES PETITS CABINETS

Dans la petite galerie, derrière le superbe escalier des Ambassadeurs, Mme de Pompadour fit dresser en 1747 une scène pour y jouer la comédie.

On inaugura le mardi 17 janvier ces fastueuses représentations destinées à distraire le monarque et aussi à mettre en valeur les charmes de la favorite.

Du reste, Mme de Pompadour, comme toutes les jeunes filles riches de ce

temps, avait appris très sérieusement à chanter, à danser et à déclamer. Son oncle, Lenormand de Tourneheim, n'avait rien négligé pour développer en elle le goût du théâtre. Le fameux Jelyotte, le danseur Guibaudet, Lanoue et Crébillon avaient contribué à son éducation artistique.

Autour de Mme de Pompadour, étoile sans rivale, les plus nobles amateurs se disputaient l'honneur de jouer devant le Roi.

M. de la Vallière était directeur en titre de la troupe et Auguste Paradis de Montcrif, académicien poli, aimable, médiocre et heureux, présidait avec toute la grâce d'un esprit subtil et souple, aux répétitions. Mlles Gaussin et Dumesnil, l'auteur-acteur Lanoue l'aidaient dans cette tâche souvent difficile. François Rebel, petit violon du Roi, remplissait les fonctions de chef d'orchestre du Théâtre des petits cabinets (1), enfin, le célèbre peintre Boucher était chargé des décorations.

La scène, improvisée dans la galerie, fut utilisée pendant deux ans, mais, en 1748, la favorite, toujours passionnée de comédie, faisait construire un autre théâtre plus vaste que le précédent dans la cage même du grand escalier des Ambassadeurs (2). Sur cette nouvelle scène la troupe pleine d'entrain interprétait avec une louable bonne volonté les productions théâtrales les plus différentes et abordait sans crainte comédies, opéras, tragédies, ou ballets.

Pendant quatre années Mme de Pompadour et ses intimes jouèrent dans le grand escalier de Versailles devant un auditoire choisi par le Roi. (C'était une faveur extrême d'être convié à une de ces soirées). Mais le luxe asiatique, déployé en costumes et en décors pour donner plus d'éclat aux représentations de la Marquise, coûtait affreusement cher à la cassette royale et les plaintes contre ce gaspillage devinrent à un moment donné si vives, que Louis XV, en 1752, se vit obligé de suspendre cet amusement ruineux.

Mme de Pompadour eut encore un autre théâtre dans son Château de Belle-Vue. Cette fois l'entreprise n'eut aucun succès. La salle était trop petite, la favorite n'était plus aussi jeune et son bel enthousiasme avait passé. Aussi après quelques représentations assez médiocres le Théâtre de Belle-Vue fut fermé pour toujours.

LA COMÉDIE A TRIANON

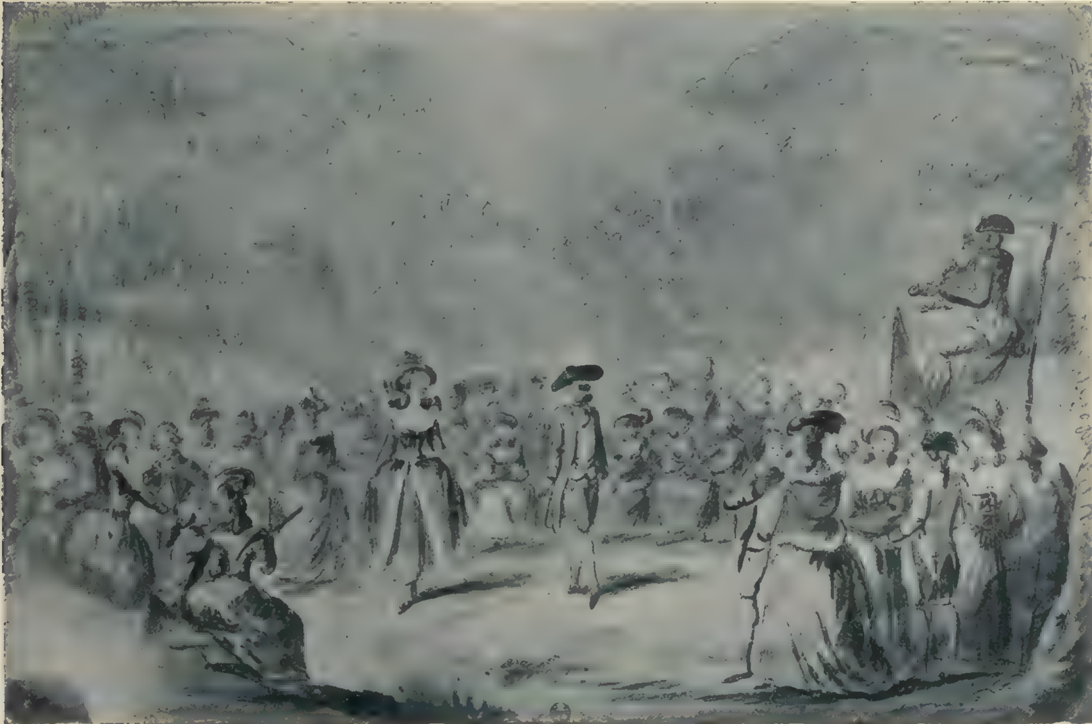
Marie-Antoinette, toute jeune encore, à la cour de sa mère Marie-Thérèse, montrait un goût décidé pour le chant, la danse et les spectacles. Noverre, qui devait devenir plus tard maître de ballet à l'Académie Royale de Musique, de Sainville et le chevalier Gluck furent ses maîtres, et lui enseignèrent la danse, la musique et le chant. A Vienne, en 1765, à l'occasion du mariage

(1) On l'appelait aussi Théâtre des petits appartements.

(2) Ce théâtre était démontable; il fallait 24 heures pour le monter et 18 pour le démonter.

de Joseph II, la jeune archiduchesse avait, en compagnie de ses frères, dansé un ballet avec beaucoup d'entrain et de talent.

En France, c'est peu de temps après son mariage, lorsqu'elle, était encore dauphine, qu'elle joua la comédie à Versailles en compagnie de ses belles-sœurs, les comtesses de Provence et d'Artois. Les représentations, tenues très



Scène de danse dans un parc

secrètes, se donnaient dans un cabinet d'entre-sol et la scène était si petite qu'on pouvait l'enfermer dans une armoire. Les seuls spectateurs de ces essais dramatiques furent le dauphin, ses frères, Mme Campan et les deux Campan le père et le fils.

Mais Marie-Antoinette et ses belles-sœurs ne s'accordaient guère; aussi les comédiens improvisés abandonnaient bientôt, leurs rôles.

Ce n'est que bien plus tard, en 1780, que Marie-Antoinette devenue Reine, eut l'idée de reprendre avec « sa société » ces jeux charmants. La ravissante salle de Trianon ayant été choisie, Caillot et Dazincourt furent chargés d'instruire la troupe d'amateurs où figuraient: M. de Besenval, M. de Vaudreuil, le vieux comte d'Adhemar, les trois Coigny, le prince d'Henin, le duc de Guines, le comte de Polastron et quelques étrangers, le prince de Ligne et le prince Esterhazy, M. de Fersen, le baron de Stedingk... Quant aux

femmes, c'étaient à côté de Mme Elisabeth, la comtesse de Chalons, la comtesse de Polastron, Mme de Coigny, la duchesse Jules et la comtesse Diane de Polignac, enfin, la duchesse de Guiche (1). Campan le père était directeur-général.

Marie-Antoinette et sa société jouèrent à Trianon (d'une manière, à vrai dire, assez peu suivie), jusqu'en 1785. Et cette dernière année même il n'y eut qu'une seule représentation, mais combien fameuse : celle du Barbier de Séville.

Notons pour terminer que c'étaient surtout des opéras-comiques, des vaudevilles et de petites comédies gaies que la Reine et ses nobles partenaires interprétaient de préférence. Marie-Antoinette, du reste, avait comme comédienne des qualités de grâce et de naïveté. Elle rendait très bien, dit-on, les rôles de paysannes simples, futées et coquettes...



Les théâtres de société qui eurent, à Paris, de 1745 jusqu'à la Révolution, leur heure de célébrité sont si nombreux qu'il est vraiment difficile d'en dresser une liste exacte. On peut, tout au moins, parmi tant de spectacles privés, fameux soit par le nom des auteurs et des comédiens qui les animèrent, soit par l'intérêt des ouvrages représentés, soit encore par le rang ou la fortune de leurs fondateurs, faire un choix.

Dans la haute société, plusieurs grands seigneurs étaient littéralement fous de comédie et de musique. C'est tout d'abord, le comte de Clermont, fils de Louis III de Condé. Ce prince qui aimait tant les lettres qu'il eut la fantasie d'entrer à l'Académie, faisait vers 1754 jouer assidûment la comédie sur ses théâtres de la rue de la Roquette et de Berny.

De moins haute lignée, mais aussi grand amateur de théâtre, était le baron d'Esclapon. Dans son hôtel au Faubourg-St Germain il avait fait édifier une salle de spectacle vaste et admirablement aménagée (2).

Louis-François de Conti, le vainqueur de Mons et de Charleroy, avait un très beau théâtre au Boulevard du Temple où Jean-Jacques fit jouer un grand opéra de sa composition intitulé « Les neuf Muses ».

A Clichy, c'est dans l'hôtel du duc de Grammont, (mari de cette infortunée

(1) A. Julien. — La Comédie à la Cour.

(2) C'est là que, en 1767, fut donnée une représentation, au bénéfice du comédien Molé qui venait de reprendre sa place à la comédie après une grave maladie. Bachaumont, dans ses mémoires, nous a laissé une note assez amusante sur cette sensationnelle soirée :

12 février 1767.

« La fameuse représentation tant annoncée en faveur de Molé doit s'exécuter sur le théâtre de M. le baron « d'Esclapon, faubourg St-Germain. Les deux pièces qu'on jouera, sont « Zelmire » et « l'Époux par supercherie. » « On compte sur 900 billets. Cette souscription a reçu beaucoup de contradictions. Il est incroyable avec quelle « fureur quelques femmes de la cour font une affaire capitale de cette misère et forcent tous leurs amis à bour- « siller. »

Béatrix, morte sur l'échafaud en 1794), que les gens du monde, vers 1765, se rendaient le plus volontiers pour applaudir des nouveautés. Là, Durosoy vint interpréter le Siège de Calais, tragédie médiocre que l'on cherchait à opposer à l'œuvre patriotique de Du Belloy.

Une autre scène de société très courue vers la fin du règne de Louis XV était celle de la duchesse de Villeroy. On cultivait chez elle *le genre élevé*. « L'honnête Criminel », drame larmoyant et philosophique, de Fenouillot de Falbaire, interdit par la censure, fut représenté pour la première fois (avec beaucoup de succès d'ailleurs), dans les salons de « la grande amie » de Mlle Clairon.

Le comte d'Argental, l'admirateur fervent et l'ami fidèle de Voltaire, faisait aussi jouer la comédie dans son hôtel du quai d'Orsay. Florian dirigeait les répétitions, et jouait souvent les premiers rôles devant une assemblée où l'on remarquait tous les amis de l'auteur de Zaïre : d'Alembert, Diderot, La Harpe...

Le duc de Richelieu, premier gentilhomme de la chambre, suivant le goût du jour, possédait au Pavillon de Hanovre un théâtre très agréable sur lequel Mme Favart vint interpréter « Annette et Lubin » et, plus tard encore, il mobilisa à son profit la scène de l'hôtel des Menus.

Mais de tous ces nobles mécènes le plus épris de théâtre fut sans contredit le courageux et charitable Louis Philippe I, duc d'Orléans, petit-fils du Régent. Ami et protecteur des gens de lettres, ce prince aimable et bonhomme qui adorait jouer lui-même la comédie, eut à Paris et aux environs plusieurs théâtres. Le premier en date était établi dans une petite maison rue Cadet, mais bientôt il en fit édifier un second, plus somptueux et plus confortable au Faubourg St-Martin, vis-à-vis la Foire St Laurent (1754), puis, un autre encore, l'année suivante, au Faubourg du Roule. Dans son château de Bagnolet il avait fait construire deux salles de spectacle et une troisième dans sa propriété de Villers-Cotteret !.. Collé et Laujon, auteurs délurés et spirituels, étaient chargés d'entraîner, de diriger la troupe d'amateurs et d'écrire des comédies gaies (souvent très licencieuses), pour les théâtres du duc.

C'est à Bagnolet, en 1760, qu'eut lieu la première représentation de « la Partie de Chasse de Henri IV », drame souriant et plein d'humour dont Collé était l'auteur.

Plus tard encore, lorsque le duc d'Orléans se lia avec Mme de Montesson et qu'elle devint sa maîtresse en titre, il allait volontiers incarner Fortis ou Michaud dans l'hôtel de cette femme charmante, rue de la Chaussée d'Antin. On sait que Mme de Montesson aimait elle aussi avec excès l'art dramatique, elle écrivait des drames et jouait les bergères non sans talent. Son théâtre de 1770 à 1780 fut certainement le premier de Paris par le mérite de ses interprètes et le choix de son auditoire.

***

Dans la noblesse de robe, la haute bourgeoisie, ou la finance le goût pour les spectacles de société était très vif aussi. La présidente Le Jay possédait dans la cour de son hôtel rue Garancière une salle et une scène. C'est chez elle qu'Adrienne Lecouvreur qui, déjà et dès 1705, s'était essayée à jouer la tragédie chez un épicier de la rue Ferou, fit courir tout Paris et se révéla comme une merveilleuse artiste. « On joua à la françoise, raconte d'Allainval, parce que notre actrice et quelques autres de ses camarades ne se trouvèrent pas en état de louer des habits à la Romaine. Elle avoit emprunté un habit de la femme de chambre de Mme la présidente Le Jay, dans lequel elle ne parut pas avantageusement; mais elle charma tout le monde par une façon de réciter toute nouvelle, mais si naturelle et si vraie qu'on disoit d'une voix unanime qu'elle n'avoit plus qu'un pas à faire pour devenir la plus grande comédienne qui eût jamais été sur le théâtre françois ».



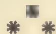
La présidente Le Jay dut interrompre les représentations de sa troupe d'amateurs sur la plainte des Comédiens Français, jaloux de leurs privilèges, qui firent même arrêter les acteurs par les archers de M. d'Argenson.

Le théâtre de M. Le Camus de Mézières, à Charonne, celui de M. de la Popelinière, à Passy, de M. Necker, à St-Ouen, de M. Bertin, trésorier des parties casuelles, furent également très remarquables à plus d'un titre.

On sait que François Marie Arouet de Voltaire, cet esprit qui personnifie pour ainsi dire le XVIIIe, s'est occupé avec ferveur de l'art dramatique sous toutes ses formes. Ecoutez un de ses biographies, de Manne, l'historien minutieux des artistes dramatiques au XVIIIe siècle, et vous verrez que les théâtres de société jouent un rôle considérable dans sa vie accidentée : « Depuis le jour, dit-il, où tout jeune encore, Voltaire figura sur le théâtre en portant la queue de la robe du grand-prêtre, à une représentation d'Œdipe, jusqu'au

moment où, chargé d'ans et de lauriers, il assista à sa propre apothéose dans une loge du Théâtre-François, il ne cessa de jouer la comédie ». En effet, dès 1734 dans sa belle propriété de Cirey sur les confins de la Lorraine où il passa les années les plus heureuses de son existence auprès de Mme du Chatelet, l'auteur de la Henriade faisait construire une salle de spectacle qui fut utilisée souvent. Quelques années après, durant son premier voyage en Allemagne, il joue la comédie et la tragédie au château de Meurs auprès de Frédéric II (1740). En 1748, dans son grenier de la rue Traversière (1), Voltaire aura aussi un théâtre où il instruira dans l'art de la déclamation Lekain (qui, grâce à ses conseils, deviendra bientôt le plus émouvant tragédien du siècle). Nous l'avons vu, vers la même époque, être tout à la fois acteur et auteur à Anet et à Sceaux chez la duchesse du Maine. Toujours en 1748, puis en 1749, à Lunéville à la cour du Roi Stanislas, il improvise des spectacles merveilleux. Seule, la mort soudaine de Mme du Chatelet vint interrompre ces représentations. (On raconte même que le cercueil de la pauvre marquise dut traverser le théâtre pour sortir du palais).

Avec l'âge son enthousiasme pour les jeux dramatiques loin de diminuer semble, au contraire, être devenu plus vivace : de Manne, cette fois encore, va nous donner à ce sujet de savoureux détails sur la vieillesse du philosophe : « Plus tard nous voyons Voltaire jouer la Tragédie avec les princes et princesses de la famille de Frédéric II, ensuite à Montrion près de Lausanne, en dépit des rigoristes de Genève ; et enfin à sa résidence de Ferney. C'est dans cette retraite que, visité par tout ce que l'Europe comptait d'hommes éminents, il tint sa cour et fut plus roy que Frédéric à Potsdam. Le Théâtre était encore là une de ses principales occupations : il était (raconte l'abbé Duvernet), très assidu aux répétitions, et, le jour où il devait représenter, il avait coutume de se promener dès le matin dans ses jardins avec une longue barbe blanche, vêtu tantôt en arabe, tantôt en chevalier, à la grecque ou en pontife, et tour à tour montant à ses jardiniers étonnés Narbas, Zopire, Oroès ou Lusignan » (2).



En dehors de la société, des comédiens de profession et de riches demi-mondaines eurent aussi des scènes particulières dont le succès à un moment donné fut considérable. Mlle Dangeville possédait dans sa maison, un charmant théâtre où le grand monde allait volontiers et le salon de Dauberval, qu'une savante mécanique transformait en salle de spectacle, était célèbre dans tout Paris.

Mais c'est surtout les théâtres des demoiselles Verrières et de Mlle Guimard qui firent les délices des amateurs.

(1) Aujourd'hui rue Fontaine. On pense que la Maison habitée par Voltaire porte actuellement le N° 41.
(2) Galerie de la troupe de Voltaire.

***

Les demoiselles Verrière tenaient à Paris le haut rang parmi les filles entretenues; l'une était intelligente et aimable, ce fut l'arrière grand'mère de Georges Sand, l'autre était d'une beauté rare, toutes deux aimaient le théâtre à la folie. Dans leur magnifique hôtel de la chaussée d'Antin ainsi que dans leur maison de campagne à Auteuil il y avait un théâtre.

« Celui de Paris était vaste, bien orné; il y avait sept loges ornées en baldaquin, richement tendues, et des loges grillées pour les dames du monde qui voulaient voir sans être vues. La musique était brillante, et l'assistance toujours fort nombreuse. » (Leo Claretie, Histoire des Théâtres de Société).

Colardeau et La Harpe, qui furent longtemps les amants de ces jolies femmes, assistaient aux répétitions et composaient des ouvrages pour leurs théâtres. Ils paraissaient aussi très souvent sur la scène auprès d'Aurore, fille de la Verrière aînée, et du maréchal de Saxe. Cette demoiselle était, dit-on, une « beauté angélique » et une très habile comédienne.

***

Il est inutile de refaire ici la biographie de Mlle Guimard. Dans un autre chapitre nous avons retracé assez longuement son existence brillante et désordonnée.

C'est aussi rue de la chaussée d'Antin que se dressait la demeure luxueuse de cette reine de la danse, que tous les chroniqueurs du temps se sont plus à nous décrire.

L'hôtel de la Guimard renfermait naturellement un superbe théâtre. Il fut inauguré le 8 décembre 1772 avant même que le reste du bâtiment eût été achevé.

Le 9 décembre, Bachaumont note ses impressions et décrit le théâtre et la soirée. « La salle, écrit-il, a paru de la plus grande élégance. C'est en petit celle de Versailles. Il y a des loges ouvertes et des loges grillées. Elle contient environ 500 personnes. L'assemblée était charmante par la quantité de filles du plus joli minois et radieuses de diamants; en hommes, la compagnie était très bien composée : deux princes du sang s'y sont trouvés, M. le duc de Chartres et M. le comte de La Marche. »

Du reste, depuis longtemps déjà, Mlle Guimard dans sa maison de campagne à Pantin avait fait construire un théâtre où elle interprétait des farces grivoises et des comédies d'une license effrénée. C'est là qu'elle dansa avec Dauberval cette scandaleuse « Fricassée » que Louis XV voulut voir...

Voici quelques détails — extraits toujours des mémoires mordants de Bachaumont — sur ces curieuses soirées :





Une groupe d'amateurs
Gravure de Bovinet d'après un dessin de Binet
(Bibliothèque de la Comédie Française)



12 décembre 1768.

« On parle beaucoup des spectacles magnifiques que donne, à sa superbe maison de Pantin, Mlle Guimard, la première danseuse de l'Opéra, très renommée par l'élégance de son goût, par son luxe nouveau, et par les philosophes, les beaux esprits, les artistes, les gens à talents de toute espèce, qui composent sa cour et la rendent l'admiration du siècle... M. Collé semble avoir consacré son Théâtre de société à être joué chez elle. M. de Marmontel a fait un Recueil de Proverbes dramatiques, destinés au même objet. Ils ont été mis en musique par M. de La Borde, cet amateur qui ne croit pouvoir mieux employer ses connaissances que pour l'amusement de la moderne Terpsichore. Les acteurs des différents spectacles se dérobent, quand ils le peuvent, à leurs occupations, et viennent jouer à sa maison de plaisance (1). Jeudi 7, fête de la Vierge (2), on a représenté : « La Partie de chasse de Henri IV », avec un proverbe, pour petite pièce, des auteurs dont on vient de parler. Le public brigue l'honneur d'être admis à ces spectacles et c'est toujours un concours prodigieux. M. le maréchal prince de Soubise les honore souvent de sa présence, et ne contribue pas peu à soutenir cette dépense fastueuse. Mlle Guimard y joue quelquefois, mais son organe sépulchral ne répond pas à ses autres talents »...

Le compositeur de la Borde, amant dévoué de la Guimard, après avoir dirigé les spectacles de Pantin, fut chargé aussi d'organiser les représentations de la rue de la Chaussée d'Antin. Collé, Laujon, Carmontelle (3) lui apportaient l'appui de leur talent et de leur bonne humeur, aussi les soirées se succédaient licencieuses et brillantes à souhaits...

En 1786, la Guimard se trouvant ruinée, mit son hôtel en loterie, le tirage eut lieu le 20 mai et ce fut la comtesse de Lau qui le gagna avec le No 2175.

***

Les représentations données par des troupes d'amateurs n'étaient pas au XVIIIe le privilège exclusif des gens riches.

(1) Les absences fréquentes des meilleurs acteurs qui préféraient de consacrer à l'amusement des particuliers fut l'occasion d'un grand nombre de plaintes. Aussi, cette même année 1768, M. de Richelieu fit défense « aux comédiens du Roi des deux troupes de jouer ailleurs que sur leur théâtre sans la permission de Sa Majesté ».

(2) Les jours de fêtes religieuses les théâtres devaient rester fermés. Aussi l'affluence était-elle grande dans les spectacles privés.

(3) A la fois dessinateur et écrivain, Carmontelle, lecteur de Monseigneur le duc de Chartres, vécut presque cent ans (1717-1803) et consacra toute son activité aux théâtres de société. « C'était dit Grim, un des ordonnateurs de fêtes de société le plus employé à Paris ». Ses proverbes où il mit en scène avec beaucoup de chaleur et de verve les petits travers de la société furent spécialement composés pour des troupes d'amateurs. Bref, comiques et simples, ils sont encore agréables à lire aujourd'hui et rappelent un peu nos modernes sketchs. C'est de la combinaison de ses talents d'auteur dramatique et de peintre que Carmontelle eut l'idée de composer des transparents « c'est-à-dire des espèces de tableaux mouvants tracés sur un papier très fin et posés sur châssis ». Il déroulait devant une lumière ces scènes souvent longues de cent à cent soixante pieds, aux yeux des spectateurs amusés.

En effet, les petits bourgeois, et même les simples artisans s'empressèrent très vite de suivre l'exemple de la haute société. Mais, ne pouvant pas, le plus souvent, étant donné l'exiguité de leur logis, jouer chez eux la comédie, ces amateurs se groupèrent en société et louèrent à quelques grands personnages des salles qu'ils transformèrent en théâtres.

La première société bourgeoise ayant quelque importance donnait ses représentations à l'hôtel de Soyecourt, rue St-Honoré ; bientôt un second groupe d'amateurs vint s'installer à l'hôtel de Clermont-Tonerre, au Marais. Enfin une troisième société prit à bail une partie de l'hôtel Jaback, rue St-Merry. Lekain (qui était le fils d'un orfèvre), fut le fondateur et l'animateur de cette entreprise. C'est rue St-Merry que Voltaire l'entendit déclamer pour la première fois. « Il s'était associé à quelques jeunes gens passionnés comme lui pour l'art dramatique, nous raconte Arnault, et jouait avec eux la comédie et la tragédie sur un théâtre bourgeois à l'hôtel de Jaback quand Voltaire eut la curiosité de juger par lui-même du mérite de cette troupe qui s'était fait quelque réputation. Elle donnait ce jour-là « Le Mauvais Riche », drame versifié d'Arnaud-Baculard. — Quel est, dit Voltaire, ce jeune homme qui débite si bien de si mauvais vers ? Il m'a véritablement attendri, c'était Lekain... » (1).

La Révolution même ne devait pas arrêter la vogue toujours grandissante des représentations d'amateurs, et les théâtres bourgeois, malgré les événements se multiplièrent de plus en plus à Paris.

Vers 1798 on comptait dans la capitale près de deux cents spectacles de société, il y en avait (dit Brazier), dans tous les quartiers, dans toutes les rues, dans toutes les maisons : théâtre de l'Estrapade, de la Montagne Sainte Geneviève, de la Boule Rouge, de la rue Montmartre, de la rue St-Sauveur, ou Cul-de-sac des Peintres, de la rue St-Denis, du Faubourg St-Martin, de la rue des Amandiers, de la rue du Grenier St-Lazare. On jouait la comédie dans la boutique des marchands de vin, dans les cafés, dans les caves, dans les greniers, dans les écuries, sous des hangars. La fureur du théâtre s'était emparée de toutes les classes de la société, cela se gagnait, c'était épidémique, une influenza, une grippe, un choléra dramatique...

De la petite bourgeoisie, ce goût était descendu jusque chez les ouvriers. « Les compagnons serruriers, les étaliers bouchers, les ferblantiers, les boisseliers, quittaient leurs forges, leurs étales, leurs marteaux, pour courir chez le directeur ou le costumier; ils perdaient souvent un ou deux jours de la semaine, sans compter l'argent qu'ils dépensaient pour avoir le triste plaisir d'amuser à leurs dépens. Que j'ai vu de choses bouffonnes dans ces malheureux endroits... J'ai vu des Agamemnons aux mains calleuses, des Iphigénies avec des engelures aux doigts, des Célimènes en bas troués; j'ai vu jouer l'Abbé

(1) « Les souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique ».

de l'Epée par un jeune homme de quinze ans, et le Jeune Sourd-muet par une portière qui en avait au moins cinquante; j'ai vu jouer le Séducteur par un homme qui avait deux pieds-bots, le Glorieux par un malheureux dont la taille avait à peu près quatre pieds et demi, et le Babillard par un bègue... (1). »

Pourtant, à côté de ces exhibitions malheureuses, il y avait des sociétés bourgeoises qui jouaient la comédie avec beaucoup de goût et de talent.

Parmi les théâtres privés dont la vogue fut durable et méritée, il convient de citer celui fondé par le sieur Doyen avant la Révolution.

Ce brave homme était littéralement fou de théâtre; pour lui rien n'existait au monde, rien n'avait d'importance en dehors de la scène et des coulisses : Il mettait Fleury bien au-dessus de Louis XIV et Talma lui semblait plus grand que Napoléon !..

Durant près de 50 ans le théâtre Doyen donna avec succès des représentations où s'essayèrent un nombre incalculable de jeunes amateurs...



Il n'est pas inutile avant de terminer ce chapitre de signaler qu'un grand nombre d'ouvrages, remarquables par leur audace ou leur originalité, furent au XVIIIe siècle, donnés à l'origine sur des théâtres de société.

Voltaire faisait très volontiers jouer ses pièces d'abord par des amateurs. En dehors des comédies intimes à l'usage des amis comme « Boursoufle », « Charlot », « La Femme qui a Raison », il donna sur des théâtres particuliers la primeur de plusieurs œuvres (souvent du reste ces ouvrages étaient trop osés pour l'époque et la censure opposait son veto à leur représentation publique). « La Mort de César » est interprétée par les élèves du Collège d'Harcourt à l'occasion de la distribution de prix en 1735. « La Prude » est joué à Sceaux en 1747, « Catilina » rue Traversier, « Tancrète » à Ferney, « Les Scythes » à Ferney et sur le théâtre de M. le Marquis de l'Angolarie...

Les autres auteurs faisaient de même. Collé donne chez le duc d'Orléans « La partie de chasse de Henry IV », drame refusé par la censure (1762). Saurin essaye son « Beverley » d'abord chez le duc de Noailles en décembre 1767, et ne le donne aux Comédiens Français que l'année suivante. « L'hònnête Criminel » est joué en janvier 1768 chez Mme de Villeroy, la « Mélanie » de La Harpe est applaudie sur le théâtre de Mme de Cassini (juillet 1772) et

(1) « Chroniques des petits Théâtres de Paris ». Tome II.

« Maillard ou Paris sauvé », de Sedaine, sur la scène de Mme de Montesson en janvier 1782. Enfin ce fut à Genevilliers, chez M. de Vaudreuil que « le Mariage de Figaro » vit tout d'abord les feux de la rampe en avril 1784...



Maison de Mlle Guimard
rue de la Chaussée d'Antin.



LES AUTEURS ET LES ACTEURS

Tous ceux qui s'intéressent directement à l'art dramatique, trouveront dans ce chapitre de quoi faire des comparaisons curieuses entre le temps de Voltaire et notre époque.

Peut-être, un jour prochain, pourrons-nous reprendre cette étude et lui donner plus d'étendue et de précision.

Ici, il faut nous contenter d'une esquisse rapide où seuls les faits saillants et les traits caractéristiques seront indiqués.

***

LES AUTEURS

Avant la Révolution les ouvrages dramatiques étaient généralement très mal payés en France. C'était seulement avec leurs fortunes personnelles ou encore grâce aux libéralités du Roi, de certains grands seigneurs et de quelques riches financiers amis des lettres, que les auteurs parvenaient à subsister.

Ceux qui n'avaient ni protecteurs ni parents riches, couraient grand risque de crever de misère comme ce pauvre Abbé d'Alainval, l'auteur subtil et charmant de l'Ecole des Bourgeois. (C'est lui qui, en plein hiver, à un comédien lui demandant comment il se portait, répondit avec un sourire : — Vous voyez Monsieur le comédien, je souffre, j'ai faim et j'ai froid).

Durant le siècle précédent du reste, les écrivains de théâtre n'avaient guère été mieux traités. L'on sait que Molière n'a touché comme auteur de 31 ouvrages (représentés le plus souvent avec succès), qu'une cinquantaine de mille livres...

Mais au temps de Louis XIV les auteurs souffraient sans se plaindre; bientôt au contraire (1), nous les verrons faire de louables efforts pour avoir une juste rémunération de leur travail.

Il va sans dire qu'au XVIIIe siècle, seuls les trois théâtres officiels avaient des règlements concernant les auteurs. Pour les petits spectacles aucune loi ne protégeait les malheureux écrivains contre l'avidité des directeurs.

Voici, à titre documentaire, les principales dispositions des différents règlements auxquels les auteurs, qui soumettaient un ouvrage au Théâtre Français, étaient tenus de souscrire.

RÈGLEMENTS CONCERNANT LE THÉATRE FRANÇAIS

Le premier règlement (établi en 1697 et maintenu jusqu'en 1757), obligeait tout d'abord les auteurs désirant être joués au Théâtre Français à lire ou à faire lire leur ouvrage dans une assemblée générale. La lecture finie, l'auteur était obligé de se retirer de la salle d'assemblée pendant la délibération; alors les comédiens donnaient leurs suffrages pour l'acceptation ou le refus de la pièce : la pluralité faisait la loi et, pour éviter les cabales, chaque acteur et chaque actrice donnait sa voix, en mettant dans une espèce d'urne un billet blanc ou un billet noir : le premier était la marque de l'acceptation, et le second, le signe du refus de la pièce (2).

Les honoraires des auteurs dépendaient du succès de leurs œuvres, mais, lorsque l'ouvrage deux jours de suite ne donnait pas pour la recette un minimum fixé, il « tombait dans les règles ». On entendait par là que l'auteur n'avait plus de part dans le produit des représentations et que l'œuvre, à partir de ce moment, appartenait exclusivement aux comédiens.

Ce minimum était différent en hiver et en été. En été, il était fixé à 550 liv. et à 350 liv. seulement en hiver. Ajoutons que l'on ne comptait le produit de la recette qu'après déduction des frais journaliers ou extraordinaires du Théâtre.

Le produit de la recette des pièces nouvelles était divisé en dix-huit parts. L'auteur en avait deux pour les pièces en cinq actes, et les seize autres parts revenaient aux comédiens. Pour les ouvrages en trois ou en un acte, les auteurs ne touchaient qu'une seule part (3).

(1) Surtout vers la fin du siècle.

(2) Des Essarts. — « Les Trois Théâtres de Paris ».

(3) Des Essarts.

Le 23 décembre 1757, un nouveau règlement apporta quelques légères modifications dans différents articles de la précédente ordonnance, notamment dans le protocole usité pour la réception des pièces. Les auteurs en échange de quelques avantages : faculté de distribuer les rôles de leurs ouvrages aux acteurs qu'ils jugeaient à propos de choisir, droit d'interrompre les représentations pour se ménager une reprise dans un autre temps, droit encore de disposer pendant les représentations qui les intéressaient d'un certain nombre d'entrées, enfin, partage plus équitable de la recette pour les pièces en trois actes (désormais on leur accordait le douzième du produit net des entrées au lieu du dix-huitième), voyaient, par contre, porter à 1200 francs en hiver et 800 francs en été le minimum exigé.

Et, quelques années plus tard, en 1764 un nouveau règlement était promulgué qui, au lieu d'améliorer le sort des auteurs, faisait, au contraire, la part encore plus belle aux comédiens. Cette fois on exigeait de toute pièce représentée douze représentations au-dessus de 1200 liv. en hiver et dix au-dessus de 800 liv. en été, faute de quoi l'auteur n'avait plus le droit d'interrompre son ouvrage et de demander une reprise !...



Inutile de souligner que les seigneurs comiques abusaient étrangement de leurs prérogatives et que les comptes des frais journaliers et extraordinaires étaient toujours fortement majorés.

Pourtant, pendant dix ans, les auteurs se laissèrent exploiter sans trop crier (1) et les choses auraient pu continuer de la sorte encore longtemps si un écrivain indépendant, très riche, et ne craignant pas la chicane n'avait entrepris un beau jour d'affranchir ses confrères de l'arbitraire tyrannie des comédiens : cet écrivain c'était Beaumarchais. Les premières escarmouches entre le père de Figaro et les Sociétaires du Théâtre Français, éclatèrent à la suite des représentations du Barbier en 1776. Dans la correspondance de La Harpe on trouve de curieuses notes sur cette affaire que Beaumarchais comme à son ordinaire mena avec un entrain endiablé et une merveilleuse ténacité :

« Les comédiens, explique La Harpe, lui ont envoyé le compte de l'argent qui lui revenait du Barbier de Séville. Beaumarchais qui sait compter pour le moins aussi mieux qu'eux, et qui est plus grec qu'ils ne sont français, a trouvé que le compte ne valait rien. Il leur a envoyé le sien, par lequel il demandait le double de ce que la comédie prétendait lui devoir ; grand démêlé. Beaumarchais a menacé d'avoir recours à la justice ; il a menacé d'un mémoire, et c'est un terrible épouvantail qu'un mémoire de Beaumarchais ».

(1) Mercier puis Louvay de la Saussays attaquèrent pourtant à cette époque les comédiens en justice, mais sans succès, et Palissot fit paraître contre eux un mémoire.

Et quatre ans plus tard on chicanait encore ! « La discussion élevée par Beaumarchais contre les comédiens sur les droits des auteurs dramatiques, n'est pas encore tout-à-fait terminée... On a réglé cependant ce qui concernait les droits pécuniaires, et d'après l'examen des registres de la comédie, qu'elle a été forcée de communiquer sous les yeux de ses avocats et de quatre commissaires nommés par les gens de lettres, il est demeuré constant que, jusqu'ici, les auteurs avaient été lésés dans leurs droits de rétribution. En conséquence, il a fallu signer un règlement nouveau en vertu duquel la part des auteurs sera désormais rétablie au taux légitime...


LE PAUVRE DIABLE

« C'est une obligation réelle que les gens de lettres auront à Beaumarchais, quand l'affaire aura été jugée en dernier ressort ».

THÉATRE ITALIEN

Sans doute les Comédiens Français s'imaginaient que l'honneur d'être joué chez eux était une suffisante rémunération des peines d'un auteur. En effet, nous voyons les autres théâtres officiels traiter les écrivains d'une manière un peu plus généreuse.

Sur la recette, aux Italiens, on ne réservait il est vrai, aux auteurs qu'une part strictement égale à celle qui leur était consacrée au Théâtre Français, (et là encore la recette se comptait seulement après prélèvement de la taxe pour les pauvres et les frais journaliers), mais ces frais au moins étaient fixés une fois pour toutes à 350 liv. ce qui évitait les fraudes et les contestations. Flagrante injustice, les auteurs ne touchaient leurs honoraires que les jours où la recette dépassait 600 liv. en été et 1000 liv. en hiver. En revanche (et c'était l'essentiel), on leur assurait leurs droits dans toutes les représentations produisant davantage que ce minimum et ce leur vie durant.

L'OPÉRA

L'Académie Royale de Musique, tout au contraire des deux Comédies payait aux auteurs un droit fixe par jour de représentation sans tenir compte du chiffre de la recette.

C'est un règlement daté de 1713, qui établit pour l'Opéra les droits des auteurs d'une manière exacte et claire : « Les Auteurs des pièces de Théâtre, tant pour les vers que pour la musique, seront payés, dit ce document, sur le produit des représentations de leurs pièces ; savoir, le Poète à raison de 100 liv. par chacune des dix premières représentations, et le Musicien pareillement ; à raison de 50 liv. pour le Musicien et pour le Poète, par chacune des vingt représentations suivantes, pourvu que les dites pièces soient jouées sans interruption ; en sorte que si par dégoût du Public elles ne peuvent aller à la dixième ou à la vingtième représentation, les auteurs de vers et de musique des dites pièces ne pourront prétendre aucun paiement par-delà leur cessation : au surplus, à quelque nombre de représentations qu'elles puissent aller, elles appartiendront à l'Académie, et seront représentées, sans qu'ils puissent y rien prétendre »...

Plus tard, en 1776, le Roi jugea à propos d'augmenter les honoraires des auteurs, tant Poètes que Musiciens et de les porter pour les 20 premières à 200 liv. par représentation, à 150 liv. pour les 10 suivantes, et à 100 liv. pour chacune des autres jusque et y compris la quarantième (1).

Ce même règlement de 1776 comportait le paragraphe suivant qui constituait pour les auteurs un sensible avantage : *Sa Majesté désirant de donner de plus en plus aux Gens de lettres et aux Compositeurs de musique des marques de la protection qu'elle leur accordera dans tous les temps, veut qu'à l'avenir les auteurs des Poèmes et de la Musique, qui auront fourni trois grands ouvrages, dont le succès aura été assez décidé pour les faire rester au Théâtre, jouissent leur vie durant d'une pension de* 1000 *liv., qui augmentera de* 500 *liv. pour chacun des deux ouvrages suivants, et de* 1000 *liv. pour le sixième.*

LES PETITS THÉATRES

Chez Nicolet, chez Audinot, aux Variétés Amusantes en un mot dans toutes les scènes secondaires on exploitait effrontément l'auteur dramatique.

Dans ces petits théâtres les écrivains sans protection légale d'aucune sorte, étaient obligés de traiter de gré à gré avec les directeurs et de vendre leurs ouvrages comme une simple marchandise. Une fois vendue la pièce appar-

(1) Ceci concernait les ouvrages en trois actes, ceux en 1 acte touchaient 80 liv. par représentation pour les 20 premières, 60 liv. pour les 10 suivantes et 50 liv. pour les 10 dernières.

tenait au directeur. Il pouvait si c'était un succès la jouer cent fois de suite et s'enrichir, tandis que l'auteur n'avait plus aucun droit sur son œuvre...

Mais ce qui est le plus extraordinaire ce sont les prix que l'on payait alors aux écrivains travaillant pour les petites scènes.

Audinot achetait rarement 3 actes plus de 200 francs, quant à Nicolet il suffira de reproduire ce mot écrit à Beaunoir, un de ses fournisseurs attitrés, pour avoir une idée et de la fécondité des auteurs de ce temps et de la modicité de leurs prétentions :

« Monsieur, l'Administration que je préside a décidé qu'à l'avenir comme « par le passé, vos ouvrages seraient reçu à notre théâtre sans être lus et qu'on « continuerait de vous les payer dix-huit livres la pièce ; mais vous êtes prié « de n'en pas présenter plus de trois par semaine. »

Signé : Nicolet.

Même après la Révolution, après que l'Assemblée Constituante eut voté la loi des 13-19 janvier 1791 reconnaissant la propriété littéraire et abolissant les règlements iniques des Comédies, les auteurs des petits théâtres ne furent guère plus favorisés : Théodore Muret affirme que « Nicodème dans la lune » l'ouvrage charmant de Beffroy de Reigny qui fut donné deux cents fois de suite, avait été vendu par l'auteur moyennant 400 liv. (Ces 400 liv. lui furent payées en six ou sept fois ; et c'est seulement « par grâce et faveur » que la direction lui accorda une gratification de cinquante louis... en assignats). Et tous ses confrères se contentaient d'aussi peu... « Le sourd ou l'Auberge pleine », un des grands succès de la Montansier, rapporta 600 liv. à Desforges. Plus tard encore, « Coelina », « le Jugement de Salomon », « Tekeli », tous les mélodrames fameux furent payés par les directeurs de l'Ambigu ou de la Gaîté de huit à neuf cents francs!.. Aux Variétés jusqu'en 1817 les auteurs avaient droit uniformément à un louis par pièce et par représentation. Seul, de tous les petits théâtres Parisiens, le Vaudeville dès sa fondation avait établi le droit porportionnel de douze pour cent qui, dans la suite, fut adopté par tous les spectacles.



Les auteurs, si on les payait très mal, jouissaient en revanche d'autres avantages. Dans ce siècle où tout ce qui touchait au théâtre était l'objet d'un engouement extraordinaire, un écrivain dramatique ayant quelque réputation se voyait recherché par la plus haute société. On le sollicitait de toutes parts. De la cour, de la ville on le conviait pour lire ses pièces devant un cénacle d'amateurs ou pour diriger des représentations privées.

Peu modeste par nature, l'auteur dramatique devait tout naturellement être grisé par ces adulations. Spirituels ou passionnés, partisans des modernes ou des anciens, amis de Diderot ou de Freron nous les apercevons tous (ou

presque tous), à travers les mémoires du temps d'une intolérante présomption.

Pourtant, l'amitié que témoignait alors les grands seigneurs aux gens de lettres, n'excluait pas un certain mépris. On connait le révoltant outrage que le duc de Rohan fit à Voltaire. On sait aussi comment Frédéric qui avait été tour à tour pour le philosophe « le Salomon du Nord », et « Marc Aurele » devint « Denys de Syracuse » après l'aventure de Franckfort. Sans être aussi pénible l'incident que nous conte Collé et qui, dit-il, « l'a boulversé » est caractéristique : *C'était, en* 1767, *Saurin étant allé chez le duc d'Orléans pour faire répéter Beverley fut relégué à la table du maître d'hôtel et ne dîna point avec le duc...*



Il y aurait encore bien des détails amusants à noter sur l'attirance merveilleuse qu'exerçait à cette époque l'art dramatique. Le nombre de jeunes gens et de messieurs graves qui soudain se sentaient une irrésistible vocation pour le métier d'auteur était encore plus considérable au XVIIIe siècle que de nos jours et l'on ne saurait imaginer les tripotages étranges et les mille intrigues qui présidaient à la réception de certaines pièces, œuvres d'amateurs riches et inspirés.



Enfin, pour terminer ce chapitre, signalons deux sensationnelles innovations dans les mœurs théâtrales. A l'époque où M. de Voltaire donna la tragédie de Mérope (en 1743), pour la première fois, le parterre demanda l'auteur. Dès lors cet usage s'établit et à chaque pièce nouvelle on demande l'auteur, soit pour l'applaudir, soit pour le bafouer ». (Préville, « Mémoires ».)

C'est encore à l'auteur de Mahomet que nous devons l'introduction d'une autre nouveauté, l'institution précieuse des claqueurs. Que faisait-il, en effet, pour s'assurer, le jour d'une première représentation, une victoire que la médiocrité et l'envie cherchaient à lui ravir ? Il distribuait trois à quatre cents billets d'entrée et, lorsque les sifflets commençaient à se faire entendre, le bruit en était aussitôt étouffé sous celui des battements redoublés des mains vendues à l'auteur. Procédé qui s'est pieusement conservé par tradition jusqu'à nos jours (1).

(1) E. de Manne, Galerie de la Troupe de Voltaire.





LES ACTEURS

L'injuste blâme porté par l'Eglise de France contre la profession du comédien demeura, pendant tout le XVIII[e] siècle (et même durant les premières années du XIX[e] siècle) (1), aussi sévère, aussi impitoyable. Malgré les belles tirades philosophiques, malgré les protestations presque unanimes des gens de lettres (J. J. Rousseau fut le seul écrivain qui couvrit d'infamie, dans sa fameuse lettre à d'Alembert, le théâtre et les acteurs), l'excommunication et l'anathème frappaient comme au temps du Roi Soleil les comédiens et les chanteurs (2).

Pourtant, tout au contraire de leurs confrères Français, les comédiens Italiens ou Espagnols loin d'être censurés par l'Eglise affectaient d'être très bons catholiques. (Préville cite à ce sujet un registre des comédiens Italiens établis à Paris qui commençait ainsi : « Au nom de Dieu, de la Vierge Marie, de Saint François de Paule et des âmes du purgatoire, nous avons commencé le 18 mai 1716 par « l'heureuse Surprise »).

(1) Lorsque mourut en 1730 Adrienne Lecouvreur elle fut enterrée d'une façon révoltante (on connaît les beaux vers qu'écrivit Voltaire indigné, à la suite de ce triste événement). Eh ! bien, cent ans plus tard, les funérailles de Marie-Antoinette Raucourt donnèrent lieu aux mêmes scènes scandaleuses. Le clergé de St-Roch refusa obstinément de donner à la comédienne la sépulture ecclésiastique. Mais cette fois le peuple exaspéré enfonça les portes de l'église.

(2) Au sujet de l'impitoyable excommunication des chanteurs de l'Académie de Musique, Raynal note très justement dans ses « Nouvelles Littéraires » : « Il est assez étrange que se soit à un Cardinal et à un Abbé que, l'Opéra doive sa naissance, et plus singulier encore qu'on l'ait peuplé des plus célèbres musiciens de nos Églises ce qu'il est impossible de concilier avec le préjugé que nous avons en France de regarder les acteurs, soit de l'Opéra soit de la Comédie, comme indignes de la communion ».

Du reste, à Rome, le St-Père accordait volontiers sa protection aux comédiens et S. M. Catholique Philippe V, avait daigné faire « le sublime castrat » Farinelli, Grand d'Espagne.

On peut à bon droit être surpris de cette étrange différence. Le comédien Laval, dans son « Tableau du siècle » (petit livre assez rare publié en 1759), expose les curieuses raisons qui, à son avis, amenèrent l'Eglise de France à blâmer les comédiens.

Voici le passage presque tout entier il est intéressant à plus d'un titre :

« L'excommunication portée contre les comédiens passe pour le chef-d'œuvre du zèle et de la discipline de l'Église, dans l'esprit des fanatiques, des ignorants et de la populace... Il y a quelque temps que j'examinais avec un des plus respectables Sénateurs du Royaume tout le ridicule de ces censures. Après bien des réflexions de part et d'autre, je vous avoue, me dit-il, que rien n'est plus absurde que l'obstination dans laquelle on est d'anathématiser les Comédiens, tandis que le Pape les admet dans le sein de l'Église. Cette conduite peut donner matière à des arguments dont on peut tirer avantage, pour prouver que la Religion sert de prétexte à la politique ; car, ajoute-t-il, on n'use de cette rigueur à leur égard, que par la crainte où l'on est qu'une infinité de jeunes gens de famille, séduits par l'extérieur brillant des Acteurs et les charmes des Actrices, ne renoncent aux occupations auxquelles on les destine, pour embrasser cette profession. Il en résulterait de grands maux par la mésalliance de familles, et l'abandon des Charges et des Dignités que les pères et mères veulent transmettre à leurs enfants. Pour prévenir un abus si dangereux, nous n'avons trouvé rien de plus propre que d'attacher, par le ministère des Prêtres, une note d'infamie à l'état du Comédien, bien persuadés que le peuple qui donne dans un préjugé par principe de religion, ne s'en départ jamais : conséquemment le mépris de la nation pour ceux qui se consacrent au Théâtre, devait nécessairement mettre un frein au penchant que la jeunesse ne montre que trop à l'embrasser.

« Remarquez encore que par suite de cette excommunication les pères et mères sont en droit de déshériter leurs enfants : or, ceux qui braveraient le préjugé, ne se détermineraient peut-être pas si aisément à se voir frustrés d'un bon héritage. La preuve de ce que je vous avance, c'est que n'ayant point à redouter des Comédiens Italiens les mêmes inconvénients que nous craignons de la part des Français, nous avons excommunié ceux-ci, et nous n'avons fait aucune difficulté d'inscrire ceux-là au rang de tous les autres fidèles catholiques, quoique ces derniers soient beaucoup plus libre.

« Je ne pus me refuser à l'évidence de cette vérité ; mais avant d'en paraître persuadé, je lui fis observer que l'excommunication avait été lancée dans des temps où on n'avait pas lieu de craindre que les jeunes gens de famille prissent le parti du Théâtre. Il en convint avec moi, et me répondit, que cette sévérité

dans son principe avait été très raisonnable, parce qu'une foule de gens sans aveu s'étaient érigés en Comédiens, et qu'aussi dissolus dans leurs mœurs qu'infâmes dans leurs jeux et leurs propos, on avait dû les traiter comme l'excrément du genre humain... »



On comprend aisément, qu'étant donné les préjugés du temps on n'embrassait guère l'état de comédien sans raisons puissantes. La plupart des acteurs étaient destinés au théâtre dès l'enfance par leurs parents qui exerçaient la même profession. Parfois aussi de pauvres hères à bout de ressources tentaient de trouver, en montant sur la scène, un moyen agréable de subsistance.

Enfin la vocation, l'irrésistible vocation, poussait parfois des jeunes gens ou des jeunes filles (de bonne famille souvent), à s'engager dans quelque troupe.

DU CARACTÈRE DES COMÉDIENS

Il y a certaines professions qui font naître chez ceux qui les exercent des qualités et des défauts caractéristiques. Les comédiens, à ce point de vue, méritent d'être étudiés. Ceux qui vivaient au XVIII[e] siècle n'étaient certes pas exempts de graves travers ni d'excellentes qualités : les seigneurs tragiques ou comiques particulièrement nous apparaissent dans les souvenirs et les mémoires parfois ignorants et naïfs, toujours vaniteux à l'excès, arrogants avec les auteurs, âpres au gain, jaloux de leurs confrères, obstinés à tenir des emplois de jeunes premiers ou d'amoureuses, jusqu'au jour de leur retraite... Quant aux acteurs lyriques, le plus souvent ils ajoutaient à ces défauts une insupportable fatuité.

Enfin, faut-il rappeler que les demoiselles de l'Opéra par le scandale de leurs mœurs s'étaient fait une célébrité retentissante ?

Des anecdotes, Collé, Bachaumont, Barbier, Raynal, Grimm, La Harpe, tous les critiques, tous les chroniqueurs du temps nous en fournissent et de délicieuses parfois.

S'agit-il de la naïveté des comédiens, La Harpe cite Auger du Théâtre Français : Auger n'était pas mauvais dans les valets à grande casaque, et, en général, dans les rôles de fripon, où son masque le servait fort bien... Du reste, il est impossible d'être plus ignorant et d'avoir moins d'esprit. Il estropiait tous les vers, et c'est à lui qu'il est arrivé dans le rôle de l'Intimé des Plaideurs de dire ainsi les vers suivants :

... Et si dans la province,
Il se donnait en tout vingt coups de nerf de bœuf,
Mon père pour sa part en remboursait dix-huit !..

Vous plaît-il de voir jusqu'à quel point un acteur de génie, un homme de haute culture, peut se faire illusion sur ses forces ? Ecoutez cette historiette sur Baron. A 80 ans passé il jouait encore Rodrigue dans le Cid ; un soir il se mit fort lestement aux genoux de Chimène, mais, comme il y restait trop longtemps, deux valets de théâtre furent obligés de le prendre par dessous le bras, pour le mettre en pied.

Dans la même tragédie du Cid, il excita un éclat de rire général, en récitant les vers suivants :

Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années (1).

Faut-il vous donner des exemples du superbe dédain qu'affectaient les seigneurs comiques pour les auteurs ? Lisez cette charmante satire de Voltaire intitulée « Le pauvre diable » dans laquelle il décrit une lecture à la Comédie et vous serez édifié...

J'entre, et je lis d'une voix fausse et grêle
Le triste drame écrit pour la Denesle.
Dieu paternel, quel dédain, quel accueil.
De quelle œillade altière, impérieuse,
La Dumesnil rabattit mon orgueil.
La Dangeville est plaisante et moqueuse,
Elle riait; *Grandval me regardait*
D'un air de prince, et Sarrazin dormait...

Enfin, pour peindre l'incroyable suffisance, le fol orgueil de certains acteurs comiques ou lyriques voici une anecdote savoureuse. Elle concerne Chassé (un chanteur dont la vogue fut grande vers le milieu du siècle) : « De nombreux succès féminins, nous apprend un des biographes, ajoutèrent encore à sa gloire. Deux femmes, une Française et une Polonaise, se disputèrent son cœur les armes à la main. La Française fut assez grièvement blessée. Quant à Chassé, il crut devoir, à la suite de cette affaire, cesser son service au théâtre, se renfermer chez lui et recevoir, dans une pose abandonnée, les compliments de condoléance de ses amis. Le Roi lui envoya le duc de Richelieu qui lui enjoignit de mettre un terme à cette mascarade. — Dites à sa Majesté, répondit le chanteur, que ce n'est pas ma faute, mais celle de la Providence, qui m'a fait l'homme le plus aimable du royaume. — Apprenez faquin que vous ne venez qu'en troisième ; je passe après le Roi, répliqua Richelieu. »

***

Nous avons sans pitié souligné les défauts, il convient à présent de mettre en lumière les qualités. Soyons juste elles étaient nombreuses et, principale-

(1) Bibliothèque Dramatique. Tome VII. Paris. Mme Dabo. Butschert, éditeur, 1826.

ment au point de vue professionnel, la plupart des grands comédiens du XVIIIe siècle furent des artistes consciencieux et savants.

Très certainement depuis la mort de Louis XIV jusqu'à la Révolution l'art des interprètes fit d'incroyables progrès. Dans la tragédie où il était de règle autrefois de déclamer les vers d'une façon monotone et chantante, Baron puis plus tard Lekain, Mlle Clairon, Talma donnèrent aux spectateurs surpris puis enthousiasmés, l'exemple d'un débit juste et naturel, souple et noble tout à la fois... Dans le genre comique, la tâche était, certes, plus difficile encore, pourtant on peut affirmer que le talent savoureux et plaisant de Préville, le jeu raffiné de Silvia atteignirent une sorte de perfection.

Du reste, l'amour, l'amour extrême et passionné que les acteurs de ce temps éprouvaient pour leur profession les poussait non seulement à jouer avec enthousiasme mais encore à rechercher les plus secrets ressorts d'un art difficile entre tous. Il faut lire les ouvrages ingénieux et solides de Raymond de St-Albine ou de Riccoboni sur la comédie pour voir à quel point la nature et la science avaient su s'allier pour contribuer à l'illusion scénique.

Lekain, par exemple, à force d'intelligence et de travail, était parvenu malgré son physique ingrat, malgré sa voix sourde et rauque, à être l'interprète « sublime » des œuvres de Voltaire. Tout dans son jeu vif et marqué avait sa raison d'être et sa voix prenait à son gré les inflexions les plus touchantes et les plus pathétiques.

Le fait suivant peint bien la puissante emprise, l'incroyable fascination qu'exerçait Lekain sur le public : A cette époque, le parterre de la Comédie à Paris, était debout... On rapporte qu'à certains moments, la terreur produite par l'acteur tragique était telle, que le flot des spectateurs, ondoyant dans tous les sens, cherchait les issues pour se précipiter hors de la salle (1).

Notons encore, pour donner une juste idée de la conscience artistique des acteurs du XVIIIe siècle que la règle, au Théâtre Français, obligeait les pensionnaires et les sociétaires à interpréter indistinctement des rôles gais ou tristes.

Les plus fameux comédiens se prêtaient à la chose sans murmurer et cherchaient au contraire, dans ces difficiles transpositions, à perfectionner leurs talents (2). Parfois même c'était dans des rôles infimes que ces acteurs illustres consentaient à paraître sur le théâtre. Dans la distribution originale du Mariage de Figaro on peut voir que le tragédien Larive — une des gloires alors du Théâtre Français — figure comme interprète d'un tout petit rôle, celui du pastoureau Grippe-Soleil, et Lekain ne dédaignait pas de se montrer dans les Précieuses Ridicules sous les traits d'un des porteurs de chaises...

(1) E. de Manne, Galerie de la troupe de Voltaire.

(2) Talma par exemple était étonnant de légèreté et de vivacité comique. Dans l'Héritière, comédie de Fabre d'Eglantine il représenta avec une aisance et une bonne humeur merveilleuses un rôle de marquis incroyable.

La vie privée de plusieurs comédiens présentait aussi des traits de caractère heureux. Faut-il rappeler la bonté charitable de la Guimard, l'existence toute de travail et d'honnêteté de Mlle Doligny que Dorat a peinte à merveille dans ce quatrain :

Par les talents et la décence,
Tu nous captives tour à tour,
Et tu souris comme l'amour
Quand il avait son innocence...

Et surtout la probité, la droiture, les sentiments élevés de Brizard. Sa sagesse et les qualités de son âme étaient si universellement reconnues, raconte La Harpe que le jour qu'il se retira du théâtre, un homme d'un très grand mérite monta dans sa loge avec son fils, et lui dit : « Mon fils, embrassez monsieur : c'est aujourd'hui que nous perdons un homme dont les vertus ont surpassé les talents ».

Enfin, un fait qui frappe, c'est le nombre considérable de comédiens-auteurs, lesquels, durant tout le cours du siècle, alimentèrent la scène de productions souvent excellentes.

Baron, Poisson, Dancourt, Lanoue, Du Belloy, Monvel, Fabre d'Eglantine, Picard... voilà des noms qui comptent comme écrivains dramatiques.

***

LES COMÉDIENS DE LA SOCIÉTÉ

Honni par l'Eglise, protégé par le Roi, méprisé du bas peuple et du bourgeois, le comédien, dès qu'il parvenait à la célébrité, se voyait très recherché par les grands seigneurs, les gens du bel air, et les riches financiers.

Au XVIIe siècle, la chose eût semblé impossible et un histrion, même un histrion de talent, n'aurait jamais songé à être accueilli par la bonne société. Grimarest affirme pourtant que, lorsque Molière passa avec sa troupe en Languedoc, l'an 1653, le prince de Conti, ayant remarqué toutes ses bonnes qualités, le voulut faire son secrétaire. Hélas, c'était à l'écrivain et non pas au comédien que le prince s'adressait.

C'est seulement après la mort de Louis XIV, au temps de la Régence, que nous voyons les préjugés fléchir. Dans le tourbillon des fêtes, où les théâtres de société étaient l'objet d'un fol engouement, les Baron, les Dancourt, les Dufresnes, les Tribou, les Cochereau... avaient leur place marquée...

Et bientôt, la mode aidant, on vit dans les salons les plus fermés non seulement des acteurs mais des comédiennes reçues avec considération et presque comme des égales.

Certes, il entrait une certaine part de curiosité dans cette amabilité que

l'on témoignait aux princesses de la rampe et, leur aplomb, leur grâce ou leur beauté, ne les sauvaient pas toujours des railleries.

Mais une Adrienne Lecouvreur avait assez de bagout pour tenir tête aux plus spirituels, une Clairon assez de hautaine élégance pour en imposer aux plus intrépides, et une Raucourt assez d'autorité et de beauté pour captiver les plus revêches.

Mlle Clairon particulièrement eut plusieurs amies véritables dans la haute société française et étrangère : la princesse Galitzine, la princesse Radziwill, la duchesse de Duras, et surtout la duchesse de Villeroy. Enfin, la charmante Mme de Sauvigny aussi, éprouvait pour la tragédienne un attachement fanatique, et presque déraisonnable.

Le jour où l'on vint arrêter Mlle Clairon pour avoir refusé de jouer avec son camarade Dubois qu'elle considérait (avec juste raison du reste), comme un fripon, Mme de Sauvigny qui se trouvait auprès d'elle ne voulut pas l'abandonner. Et l'on vit, spectacle rare, la grande dame traverser tout Paris sur les genoux de « sa grande amie » dans le fond d'un vis-à-vis dont le devant était occupé par un exempt de police.

Vers la fin du siècle les comédiens et les comédiennes étaient couramment l'objet, de prévenances et d'attentions sympathiques de la part des gens de bonne société. Marie-Antoinette qui aimait infiniment le théâtre s'entretenait souvent avec certains acteurs sans se soucier de l'étiquette. C'est ainsi que la Reine recevait volontiers la Guimard pour lui demander des conseils au sujet de ses toilettes et de ses coiffures.

***

Pour terminer il nous faut répéter une fois encore que la bienveillance, les égards, témoignés par la Cour aux comédiens ne modifièrent nullement l'infériorité civile qui frappait leur profession. Ce fut seulement après 1790 que l'acteur cessa d'être un paria et Talma pouvait s'écrier enfin : la Révolution m'a fait citoyen je n'étais avant que digne de l'être.

Mieux encore, pour montrer en quelle estime le nouveau régime tenait les comédiens et, afin de leur rendre un public hommage, l'Institut reconstitué, élisait Préville et Molé dans sa 3e classe en 1795 et, en 1800, la 4e classe faisait le même honneur à Joseph Caillot...

***

CE QUE GAGNAIENT LES COMÉDIENS

Si quelque acteur du temps de Louis XV revenait aujourd'hui parmi nous, il serait fort surpris des cachets énormes que l'on donne à nos vedettes de théâtre et de music-hall.

Vers le milieu du XVIIIe siècle une part des Italiens rendait de 20 à 25.000 livres et une part au Théâtre Français tout au plus de 10 à 15.000.

Les artistes lyriques n'étaient pas mieux traités.

En effet, nous voyons en 1788 le Roi, à la suite de plusieurs plaintes des pensionnaires de l'Opéra, rendre un arrêt fixant le traitement des premiers sujets à 9000 livres, celui des remplaçants à 7000, celui des doubles à 3000 et ceci « en supprimant totalement les feux ». (Il est vrai, que par contre les sujets étaient admis à un partage sur les bénéfices résultant des recettes avantageuses).

Cette suppression des feux ayant donné de déplorables résultats, l'année suivante S. M. rendait un nouvel arrêt par lequel il les rétablissait sous certaines conditions : tous les premiers sujets étaient tenus de chanter (à moins d'empêchement grave), soixante dix fois dans l'année.

Pour chaque représentation en moins ils encouraient une amende de 48 livres et pour chaque représentation en plus, ils recevaient un feu de 48 livres mais seulement jusqu'à concurrence de cent dix représentations (1).

Il est vrai que les seigneurs comiques et les grandes étoiles lyriques étaient assez largement dédommagés grâce à de fructueuses tournées en province ou à l'étranger.

Les premiers sujets de l'Académie de musique particulièrement touchaient de larges cachets pour aller chanter à Marseille ou à Londres. Car, déjà à cette époque les guinées d'Angleterre, les fantasmagoriques propositions des directeurs de Drury Lane, tentaient assez les hautes-contres et les premières danseuses, pour leur faire affronter les dangers de la traversée.

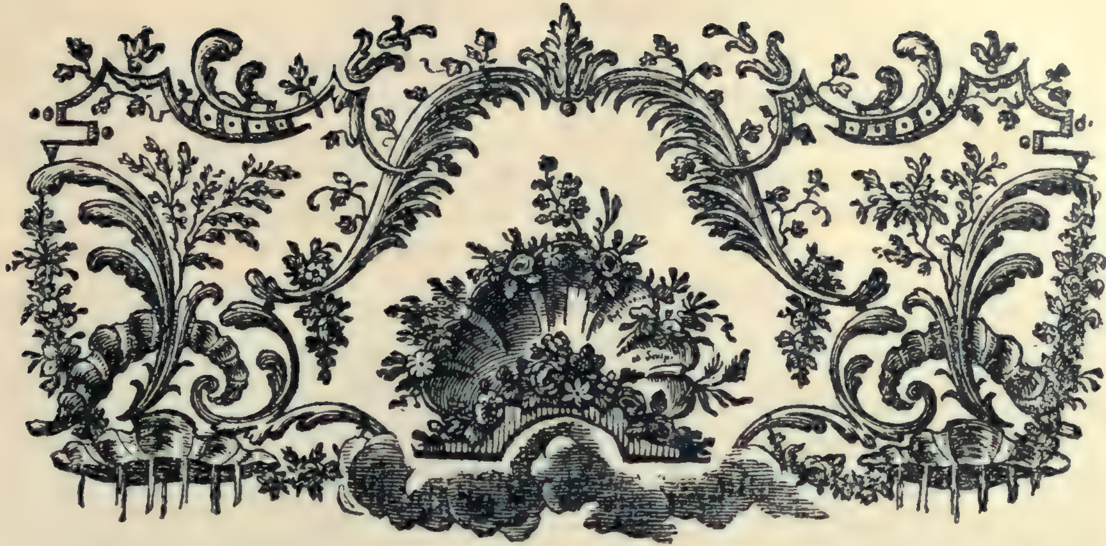
Les Frères Goncourt, dans leur beau livre consacré à la St-Huberty, reproduisent une curieuse lettre du compositeur Floquet (2) qui nous fournit quelques chiffres précis : « En 1775, on a payé le voyage de Legros ; il avait à Aix une table de six couverts ; l'année passée, il a eu 500 livres par représentation. Mlle Sainval a eu 600 livres, et on trouve peut-être que Mme Saint-Huberty à 400 livres n'est pas bon marché. Si elle savait tous ces détails que je vous marque sur Legros et sur Mlle Sainval, soyez certain que vous ne l'auriez pas à 400 livres... »

S'il faut en croire Collé un pensionnaire du Théâtre Français touchait à peine de quoi vivre, et il est certain que les histrions de la foire et les acteurs des petits théâtres étaient de bien pauvres bougres. La notice qui précède le « Théâtre de la foire », de Lesage (Edition Leblanc, 1810), donne à ce sujet un renseignement éloquant : « En 1701 l'acteur forain Tremblotin avait vingt sols par jour et la soupe toutes les fois qu'il jouait. »

A la fin du siècle le sort des comédiens des Boulevards ne s'était guère amélioré et Nicolet ou Audinot payaient couramment un jeune premier ou une amoureuse un petit écu par soirée...

(1) A. Julien. L'Opéra secret au XVIIIe siècle.

(2) Lettre datée de Paris 10 juin 1783 et adressée à M. Grégoire aîné d'Aix, pour négocier un engagement de la St-Huberty aux Théâtres d'Aix et de Marseille.



LA MISE EN SCÈNE

LE COSTUME ET LE DÉCOR

Les mouvements et les gestes des acteurs, les décors, les costumes, l'éclairage, l'ameublement, jusqu'au moindre accessoire, tout a une importance au théâtre et donne à l'ouvrage représenté le relief nécessaire.

Vers le milieu du XVIIIe siècle, plusieurs comédiens de génie et quelques auteurs, firent des efforts méritoires pour donner aux costumes plus d'exactitude et de convenance, aux décors plus d'art et de perfection. Enfin, à l'exemple de Molière, ils montrèrent un souci constant de ces menus détails qui ajoutent tant de saveur et de pittoresque à une pièce.

Et Voltaire aura beau, dans un accès de mauvaise humeur, proclamer que : *Quatre beaux vers, valent mieux sur le Théâtre qu'un régiment de cavalerie.* Il se gardera bien de négliger *les décorations* et *les habits.* Tout au contraire, loin de dédaigner les effets de mise en scène, il s'attachera, dans la plupart de ses tragédies, non seulement à éblouir l'imagination mais encore à charmer les yeux.

Dans cette étude, forcément très courte et très incomplète, nous allons essayer de retracer les tentatives de Lekain, Mlle Clairon, Talma au Théâtre Français; Mme St-Huberty à l'Opéra, Mme Favart à la Comédie Italienne pour donner enfin, à tous les accessoires des représentations théâtrales, cette vérité si nécessaire à l'illusion.

L'espace nous manque, hélas ! pour signaler avec quelque précision, bien d'autres réformes heureuses, qui furent accomplies à cette époque, et principalement celles concernant la construction des salles de spectacles (auxquelles on donna presque toujours la forme circulaire ou ovale); le confort et la sécurité du public (1). A ce sujet les curieuses « Lettres sur l'Opéra », de Cochin, publiées au lendemain même du deuxième incendie de l'Académie de Musique (1781), pourraient être méditées avec profit par nos modernes architectes.

***

Durant les premières années du XVIII[e] siècle, on se préoccupait fort peu au Théâtre Français de la mise en scène. Les décors, les costumes, les accessoires, tout cela semblait aux acteurs et aux auteurs de cette heureuse époque, des bagatelles superflues et sans importance.

Le public, moins blasé que celui d'aujourd'hui, se contentait, il est vrai, de bien peu, et n'était nullement choqué de voir paraître Brutus en perruque frisée ou Phèdre en robe à paniers. Sans doute, les nouveautés tragiques ne se jouaient plus, comme au temps du grand Cardinal, en costume de ville (2), mais, les habits étranges, chargés de broderies et de paillettes imaginés par les comédiens pour figurer Parthes, Grecs ou Romains, étaient tout aussi ridicules et ne rappelaient en rien les modèles tracés sur les monuments antiques.

Pour les décorations, le public ne se montrait pas plus exigeant : une toile de fond représentant un palais à colonnes ou bien une place publique, suffisait pour encadrer les cinq actes d'une pièce.

Ajoutez, comme éclairage, six ou huit lustres en bois pendant des frises et vous aurez une idée des progrès qui restaient à réaliser.

Et encore, il convient de remarquer que, l'habitude d'avoir un décor spécial pour chaque ouvrage était d'invention toute récente, et remontait à peine à 1636 ou 37. En effet, ce fut seulement pour les représentations du Cid de Corneille et de la Sophonisbe de Mairet que les comédiens s'avisèrent de commander des toiles appropriées à l'action représentée.

Certes, il aurait été singulièrement difficile de faire une mise en scène compliquée, sur un théâtre encombré, comme l'usage le voulait alors, à droite et à gauche d'une rangée de spectateurs parfois turbulents. Aussi, au début du XVIII[e], comme au siècle précédent, la tragédie et la comédie se jouaient, presque toujours, debout (ce qui facilitait bien des choses et n'entraînait guère à des dépenses en meubles et accessoires...)

(1) Vers le milieu du siècle, Soufflot avait imaginé, déjà, et fait faire pour le Théâtre de Lyon un grand, rideau de tôle qui descendait du cintre et bouchait toute l'ouverture.

(2) Pour être impartial il faut mentionner que Mondory, le comédien préféré du Cardinal de Richelieu le chef, l'orateur et la grande vedette de la troupe du Marais, ne consentit jamais à jouer les héros romains avec une perruque.

Voici, à titre documentaire, une amusante anecdote que nous raconte Piron (dans la préface de « Calisthène », tragédie qu'il fit représenter, sans succès d'ailleurs, en 1717). Elle montre à quel point les Comédiens du Roi dédaignaient, à cette époque, les vains détails :

Une *bagatelle*, affirme Piron, égaya « le dénouement de Calisthène jusqu'à l'annonce.



Une scène d'amour

« Le Poignard qu'on présentait alors à mon Héros, et dont il se devait percer, se trouva fait par vétusté ou autrement, en si mauvais état, qu'en passant de la main de Lysimaque à la sienne, le manche, la poignée, la garde et la lame, tout se déjoignit et se sépara de façon que l'acteur reçut l'arme pièce à pièce, et fut obligé de tenir le tout du mieux qu'il put, à pleine main, tandis que gesticulant de cette main, il déclamait pompeusement nombre de vers qui précédaient la catastrophe. Quand l'illusion Théâtrale, chez des Français, aidée du sérieux de quelques gens sensés, pourrait tenir contre une pareille minutie, la Malveillance en eut bien empêché par la manœuvre de ces Esprits charitables dont nos Parterres n'étaient alors que trop infestés... On peut juger si la Meute éveillée tira bon parti du contre-temps de ce maudit poignard en bloc enfermé dans la main du Déclamateur; et si les ricanements surent bien

soulever le rire, et faire éclore par degrés, la risée générale, au fatal instant où le Comédien se poignarda d'un grand coup de poing, et jeta au loin l'arme meurtrière en quatre ou cinq morceaux. Il n'y eut que le faux-Moribond et moi, qui ne rirent point ».

***

C'est seulement, en 1727, à l'occasion de la reprise d'une tragédie de Campistron « Tiridate » que deux actrices célèbres, Adrienne Lecouvreur et Dangeville, hasardèrent de modifier leurs toilettes pour interpréter les rôles de *Telestris* et *d'Ericine*. Hâtons-nous de dire que le souci de la vérité historique n'était pour rien dans cette tentative. Et, le seul désir de paraître plus imposantes, avait pu leur suggérer l'idée bizarre de s'affubler de robes (à la vérité d'une richesse extrême), assez semblables à celles des dames de la cour et terminées par de longues queues traînantes.

De leur côté, les Barons et les Dufresnes, avaient adopté, depuis quelque temps déjà, un habit tragique assez inattendu : il se composait d'une sorte de cuirasse en velours, d'un panier « tourné de la meilleure grâce du monde », de culottes et de bas « jarettés à la Française ». Enfin, Manlius, Œdipe ou César paraissaient coiffés d'une perruque carrée avec un chapeau à trois cornes surmonté de plumes dont « l'énorme hauteur — dit Crébillon (Lettre sur les spectacles) — les mettait souvent dans le cas d'éteindre les lustres ou de crever les yeux à leurs princesses, en leur faisant révérence... »

Malgré leur forme disgracieuse, malgré l'incommodité manifeste et des paniers et des panaches, ces « habits à la Romaine » où l'or, l'argent, le satin de Gênes, le velours à quatre poils, le brocard et la moire d'acier n'étaient pas épargnés, semblèrent à plusieurs générations de tragédiens fort convenables pour représenter des capitaines grecs ou des tyrans babyloniens.

Dans la comédie, les acteurs se montraient encore moins soucieux de l'exactitude et de la vérité. La tradition voulait que les rôles de paysannes ou de soubrettes fussent joués avec de grands paniers et il n'était pas rare, lorsqu'une illustre comédienne incarnait Martine ou Marinette, de voir la servante beaucoup plus richement parée que sa maîtresse.

Souvent aussi, quand un acteur fameux interprétait un des rôles brillants de l'ancien répertoire, un rôle de gentilhomme, de petit maître ou d'amoureux, il se présentait vêtu d'un habit de cour à la dernière mode, (don de quelque grand seigneur), tandis que ses camarades chargés de représenter des personnages plus modestes : valets, confidents ou tuteurs, se contentaient d'un costume de caractère datant du siècle précédent.

***

Les louables efforts de Lekain pour rendre les représentations théâtrales moins ridicules au point de vue matériel, ont fait l'objet d'études nombreuses. Adolphe Julien, notamment dans son livre sur le *Costume au Théâtre au XVIII[e] siècle*, a traité le sujet avec une remarquable compétence et il reste bien peu de chose à dire pour ceux qui viennent après lui...

« Déclamation, costume, mise en scène, tout, s'écrie Julien, choquait l'esprit si droit de Lekain, il voulut remédier à tout et l'essaya. »



Très instruit, assez bon dessinateur, Lekain, après s'être livré à de longues recherches, entreprit de tracer lui-même ses costumes. Aux accoutrements burlesques et étranges dont se paraient les héros de l'antiquité au Théâtre Français, il tenta de substituer « des habits appropriés aux temps et aux mœurs, auxquels appartenaient l'action représentée ». Certes, la réforme était à peine esquissée et, s'il faut en croire les Souvenirs d'un vieil amateur dramatique (1), qui donne une description d'un costume à la grecque porté par Bellecour, Lekain n'avait rien d'un révolutionnaire. En effet, ce costume « composé avec cette vérité si nécessaire à l'illusion », comprenait : une soubre-veste de satin rose sèche, un manteau de soie cramoisie à ramages, broché en or, et doublé de satin tigré. La coiffure était formée, d'un bonnet orné de plumes d'autruche, et ceint d'un diadème qui semblait se rattacher à un muffle de lion. Les cheveux dessinés en boucles sur les oreilles, se relevaient en chignon derrière la tête. Enfin l'acteur tenait dans sa main un arc doré et portait sur son dos un carquois doré, rempli de flèches dorées aussi...

Pourtant, ces essais, bien que très timides encore, parurent, à l'époque, singulièrement hardis, et Lekain dut lutter longtemps pour convaincre ses

(1) Arnaud. « Les Souvenirs et les Regrets d'un vieil amateur dramatique ».

camarades. Les comédiens, en effet, se refusaient avec énergie à réformer toute leur riche garde-robe et jugeaient bien inutile, puisque le public se montrait satisfait, de faire de coûteuses expériences.

Fort heureusement Lekain trouva pour l'aider, une précieuse auxiliaire : M[lle] Clairon.



Cette grande artiste, encouragée et guidée par son ami Marmontel — auteur dramatique passionné de théâtre et toujours tourmenté par l'insuffisance des réalisations scéniques (1) — tenta elle aussi de prouver que le respect de la vérité dans le costume, le goût et l'exactitude dans les décorations, enfin, une déclamation simple, chaude, harmonieuse, ne pouvait qu'accroître le succès des ouvrages représentés en donnant au public des sensations plus profondes, un plaisir plus complet, plus raffiné...

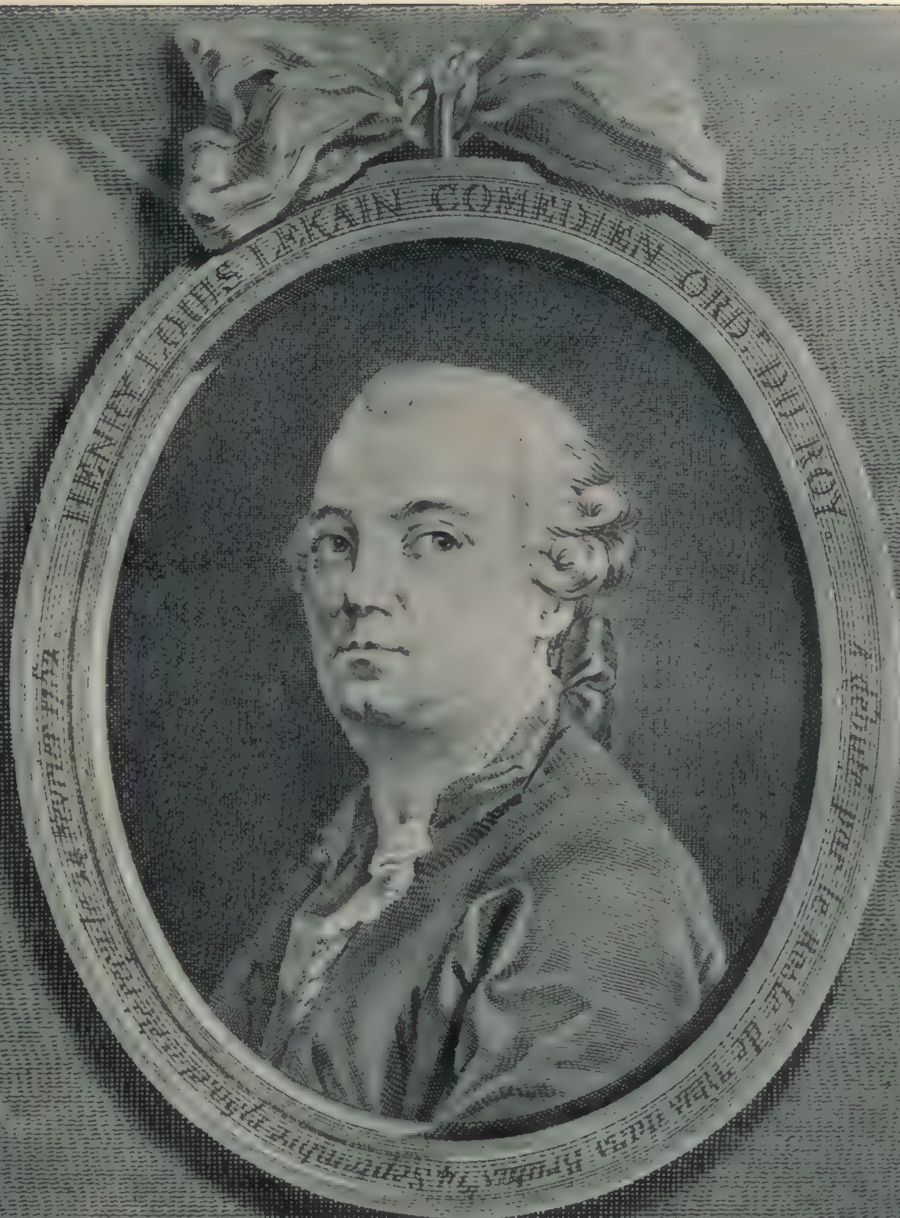
M[lle] Clairon qui déjà, était parvenue, avec le concours généreux du comte de Lauraguais, à débarrasser le plateau du Théâtre Français de spectateurs inopportuns, régla, avec Lekain, la mise en scène remarquable de « L'orphelin de la Chine » (20 août 1755).

Cette fois, les comédiens n'avaient rien épargné pour présenter la tragédie de Voltaire avec tout le luxe et tout le pittoresque nécessaires. L'auteur, il est vrai, s'était associé à l'entreprise en abandonnant ses droits pour subvenir aux frais inusités qu'occasionnait sa pièce.

Plusieurs chroniqueurs nous ont conservé le souvenir de ces représentations : de décor figurait un palais « dans le goût chinois », les femmes étaient en habits chinois « sans paniers et les bras nus », les hommes « en tartares et en chinois »...

L'année suivante, encouragée par le succès, M[lle] Clairon figura Roxane,

(1) Marmontel poussait très loin, dans ses ouvrages dramatiques, le souci des plus petites choses. Pour le dénouement de sa « Cléopâtre » il fit fabriquer par Vaucanson «un aspic automate qui, dans le moment où Cléopatre le pressait sur son sein pour en exciter la morsure, imitait presque au naturel un aspic vivant. (Mémoires).


HENRY LOUIS LEKAIN COMEDIEN ORD. DU ROY
Du Costume oublié Zélé restaurateur,
C'est lui qui dans ses droits rétablit Melpoméne,
A chaque Personnage il offre un autre Acteur
Il étonne, il impose, il subjugue, il entraîne

habillée en sultane, puis Electre « au naturel », et bientôt, bravant les rieurs du parterre, elle poussa l'audace plus loin encore : Au 5e acte de « Didon », on la vit paraître un soir « en chemise et toute échevelée »...

Les tentatives de Lekain et de Mlle Clairon, firent sensation à Paris et le Roi lui-même voulut assister à une représentation dans « le goût nouveau ».

Et Papillon de la Ferté à la date du *Jeudi* 4 *novembre* 1762, note dans ses souvenirs :

« *J'ai fait faire, pour la pièce de Cinna, des sièges à l'antique, et pour Auguste, Cinna et Maxime, des toges de satin blanc doublées de couleur de feu, ce qui faisait un très bon effet. Auguste, au lieu de casque, portait une simple couronne de lauriers. Selon l'intention de Corneille, nous avons fait des changements de décoration pour cette pièce, ce qui a très bien réussi.* »

Vers la même époque naissant un genre nouveau d'ouvrage dramatique : le drame. Ces pièces, aux tendances réalistes, devaient nécessairement, pour avoir du succès, être mises en scène avec une attention extrême et une exactitude minutieuse.

Aussi désormais, verrons-nous Diderot et ses disciples, prendre grand soin de décrire sur leurs manuscrits le cadre où se déroule l'action, d'indiquer, avec force détails, les costumes des différents personnages, et de noter les moindres jeux de scène. Toutes ces précautions auraient semblé autrefois bien inutiles aux auteurs. Ils se contentaient, en effet, jusqu'alors, d'une phrase laconique en tête du premier acte pour désigner vaguement le lieu où l'action se déroulait...

Après la retraite de Mlle Clairon et la mort de Lekain, quelques bons comédiens comme Brizard et Préville s'efforcèrent à leur tour de combattre les préjugés et la mode. Mais il leur manquait ce feu sacré, cet enthousiasme dévorant, ce génie qui fait accomplir des miracles.

Et, très vite, les comédiens, soucieux surtout d'éblouir le parterre par la richesse de leurs habits ou l'élégance de leurs parures, étaient revenus aux anciens errements. A la première du « Pygmalion » de Rousseau (1775) on remarqua non sans surprise que Galathée avait un panier !... « ornement gothique, déclare Geoffroy indigné, qui ne fut jamais à l'usage des grâces et des nymphes »...

Il était donné à Talma d'opérer enfin cette transformation complète du costume et de la mise en scène pour laquelle on n'avait fait que de stériles efforts.

Voici comment Talma, lui-même, expose dans ses mémoires les raisons qui le firent agir :

« La vérité dans les habits comme dans les décorations, dit-il, augmente l'illusion théâtrale, transporte le spectateur au siècle et au pays où vivent les personnages représentés. Cette fidélité fournit même à l'acteur les moyens

de donner une physionomie particulière à chacun de ses rôles. Mais une raison bien plus grave encore me fait regarder comme véritablement coupables les acteurs qui négligent cette partie de leur art.

« Le théâtre doit offrir à la jeunesse, en quelque sorte, un cours d'histoire vivante, et cette négligence ne la dénature-t-elle pas à ses yeux ? N'est-ce pas lui donner des notions tout-à-fait fausses sur les habitudes des peuples et sur les personnages que la tragédie fait revivre ? Je me rappelle très bien que dans mes jeunes années, en lisant l'histoire, mon imagination ne se représentait jamais les princes et les héros que comme je les avais vus au théâtre. Je me figurais Bayard élégamment vêtu d'un habit couleur de chamois, sans barbe, poudré, frisé comme un petit-maître du dix-huitième siècle. Je voyais César serré dans un bel habit de satin blanc, la chevelure flottante et réunie sous des nœuds de rubans. Si parfois l'acteur rapprochait son costume de vêtements antiques, il en faisait disparaître la simplicité sous une profusion de broderies ridicules, et je croyais les tissus de velours et de soie aussi communs à Athènes et à Rome qu'à Paris ou à Londres...

« Les statues, les manuscrits anciens ornés de miniatures existaient comme aujourd'hui, mais on ne les consultait pas. C'était le temps des Boucher et des Vanloo, qui se gardaient bien de suivre l'exemple de Raphael et du Poussin dans l'agencement de leurs draperies. Ce n'est que lorsque notre célèbre David parut, qu'inspirés par lui, les peintres et les sculpteurs, et surtout les jeunes gens parmi eux, s'occupèrent, de ces recherches. Lié avec la plupart d'entre eux, sentant toute l'utilité dont cette étude pouvait être au théâtre, j'y mis une ardeur peu commune, je devins peintre à ma manière. J'eus beaucoup d'obstacles et de préjugés à vaincre, moins de la part du public que de la part des acteurs ; mais enfin le succès couronna mes efforts... Lekain n'aurait pu surmonter tant de difficultés : le moment n'était pas venu. Aurait-il hasardé les bras nus, la chaussure antique, les cheveux sans poudre, les longues draperies, les habits de laine ? Cette mise sévère eut été alors regardée comme une toilette fort malpropre, et surtout fort peu décente. Lekain a donc fait tout ce qu'il pouvait faire, et le théâtre lui en doit de la reconnaissance. Il a fait le premier pas, et ce qu'il a osé nous a fait oser davantage. »

C'est dans la tragédie de « Brutus », en 1789, que Talma, qui jouait le rôle infime de Proculus parut pour la première fois dans « toute la sévérité du costume antique » les jambes et les bras nus et... il fit scandale !... A. Julien raconte que Mme Vestris qui était en scène, le contempla avec effarement puis, à voix basse, étouffant de colère, elle murmura :

— Mais Talma vous avez les bras nus !...

— Les Romains ne les avaient pas autrement...

— Mais vous n'avez pas de culottes !...

— Les Romains n'en portaient pas...

— Cochon !...

Un seul des camarades de Talma, Dauberval, ne put contenir son admiration et s'écria en l'apercevant :

— Ah ! que ce costume est beau ! la première fois que je jouerai un Romain je m'habillerai à la Grecque !...

Malheureusement, le jeune tragédien ne devait rester que bien peu de temps encore au Théâtre Français, car, bientôt, les passions politiques déchaînées allaient diviser la maison de Molière.



Mademoiselle Pitro

Ce fut donc sur la scène de la rue de Richelieu que, secondé par l'acteur-décorateur Boucher, Talma poursuivit sa campagne ardente contre les ridicules traditions.

Et, pendant ce temps, au Théâtre Français, la décadence était de plus en plus sensible. Arnault, (1) (à propos de la mise en scène de sa tragédie de « Lucrèce ») donne de curieux détails sur l'état lamentable où se trouvait, en 1791, le matériel du premier théâtre de Paris :

« Comme la recherche que le « nouveau Théâtre-Français (2) « apportait à soigner les accessoires de la représentation théâtrale avait éveillé l'émulation de l'ancien, « et qu'il commençait à avoir honte de représenter la tragédie avec » des habits d'une magnificence gothique et des décorations en guenilles et » sans caractère, il fut décidé qu'à l'occasion de Lucrèce, le matériel des » tragédies romaines serait entièrement renouvelé, et que l'on consulterait, » tant pour la confection des décorations que pour celle des costumes, les » architectes et les peintres les plus connus par la pureté de leur goût et par » l'étendue de leur érudition...

» Les acteurs résolurent de s'adresser à Vincent, chef d'une école rivale » de celle de David, et à M. Paris, architecte des Menus-Plaisirs. Le premier » se rendit avec empressement à leur invitation, et dessina avec un soin et » une exactitude extrêmes nos costumes. Quant au second, s'excusant sur ses

(1) Souvenirs.

(2) Théâtre de la rue de Richelieu.

» occupations, il fit mieux que s'il s'était chargé de ce travail, puisqu'il le fit » confier à MM. Percier et Fontaine, qui arrivaient tout récemment de Rome. » C'est eux qui dessinèrent nos décorations.

» Les tailleurs, qui cependant ne restaient pas oisifs, renouvelaient en » entier la garde-robe héroïque du Théâtre-Français ; il y avait nécessité. » Malgré la réforme opérée trente ans avant par Lekain et par Mlle Clairon, » rien de moins exact que les costumes qu'ils avaient substitués à l'habit fran- » çais qu'antérieurement à eux portaient les héros tragiques. Empaquetés dans » le velours et dans le satin, drapés comme des baldaquins, empanachés comme » des chevaux de parade, les personnages qui en étaient affublés ne ressem- » blaient plus à des courtisans de Louis XIV, mais ils ne ressemblaient pas » davantage aux contemporains des Gracques ou des Atrides. Qui voudrait » aujourd'hui figurer avec succès dans une mascarade, n'aurait rien de mieux » à faire que de prendre l'habit avec lequel le premier acteur de l'époque jouait » Ninias, Œdipe et Catilina : c'est le prototype du grotesque.

« C'était celui du beau pour les acteurs du Théâtre-Français ; tous se » piquaient d'avoir une garde-robe pareille à celle de M. Lekain, qu'il était » plus facile d'imiter dans sa toilette que dans son jeu. Naudet, tout homme » de sens qu'il était, s'endetta, m'a-t-il dit, à se faire en velours et en brocard » un équipement honnête pour l'emploi des tyrans. Vanhove, non moins » magnifique, s'était ruiné pour figurer décemment dans l'emploi des rois : » il avait, il est vrai, dans son vestiaire quelques pièces à plusieurs fins ; mais, » à l'en croire, elles lui avaient coûté bon. Certaine cuirasse entre autres, dans » laquelle il jouait indifféremment Mithridate, Agamemnon et le vieil Horace, » cuirasse de velours vert, à quatre poils, enrichie d'écailles d'or et d'un trophée » composé de canons, de tambours, de fusils groupés avec un goût exquis, » et dans laquelle il s'était ménagé deux poches, l'une pour son mouchoir » et l'autre pour sa tabatière ; certaine cuirasse, dis-je, ne lui coutait pas » moins de cinquante-trois louis.

» Les soldats, les citoyens étaient équipés à l'avenant. Grecs, Romains, » Babyloniens, tous usaient les mêmes habits. »



Depuis toujours, la magnificence des décorations, la richesse et la variété des costumes, l'ingéniosité des machineries, la féerie des feux d'artifice, étaient des merveilles familières aux spectateurs de l'Opéra.

Certes, à l'Académie de Musique pas plus qu'au Théâtre Français, on ne se souciait vers 1700 (et même au temps de la Régence), de la vérité historique. Les anachronismes, les plus ébouriffants semblaient, lorsqu'il s'agissait de décors et de costumes, chose toute naturelle et le public ne s'étonnait nulle-

ment de voir les Dieux de l'Olympe frisés, poudrés, vêtus de velours à paillettes et de soies tigrées, habiter un palais formé de nuages de carton et meublé de tables et de bahuts de Boulle !...

Bien des critiques et nombre de chroniqueurs ont vanté en termes dithyrambiques le luxe et la pompe des spectacles que montait l'Opéra. Dans l'Europe entière, depuis très longtemps déjà, depuis que Torelli avait en 1645, lors des représentations de la « Finta Pazza » au Petit Bourbon, initié les Parisiens aux splendeurs théâtrales de l'Italie, depuis que le marquis de Sourdeac avait imaginé la surprenante mise en scène de « Pomone », depuis la « pluie de feu », d'« Armide » enfin, l'art des décorateurs et l'ingéniosité des machinistes de l'Opéra passait pour avoir atteint une sorte de perfection.



Croquis de Boucher pour un habit de théâtre (Bibliothèque de l'Opéra)

Mais il y avait des gens de goût raffiné qui se montraient plus difficiles :

Raynal prétend que souvent les décors manquaient de perspective et que, les câbles avec lesquels on faisait mouvoir les démons qui traversaient les airs, étaient visibles des troisièmes loges !...

Cochin est plus catégorique encore et, c'est avec une perspicacité singulière, qu'il se plaint dans ses « lettres sur l'Opéra » (1) de ces petites descentes pitoyables, d'un Dieu ou d'une Déesse sur un petit morceau de nuages découpés en rond et attachés à quelques cordes, et aussi de la routine de la pauvreté d'imagination des directeurs de la scène Lyrique qui montraient toujours

(1) « Lettres sur l'Opéra », à Paris chez L. Cellot libraire, 1781.

à-peu-près la même chose; « toujours un Théâtre à deux rangs de coulisses, bien exactement rangées; toujours un plancher bien droit et sur lequel on voit de la tête aux pieds, jusqu'aux moindres personnages. Veut-on représenter une campagne, on pousse de petits terrains maussadement découpés pour cacher un escalier ou un chemin rampant; le *Héros* doit-il être négligemment couché sur le gazon ? on glisse un canapé postiche qui ne tient en rien à la décoration; enfin le plus souvent tout cela est si gauchement disposé, que les plus ineptes en voient le faux... » Hélas ! aujourd'hui faisons nous beaucoup mieux ?

Les habits que portaient les chanteuses et les chanteurs dans les tragédies lyriques, ressemblaient assez à ceux qu'avaient adoptés les acteurs tragiques au Théâtre-Français.

« *Reines* et *princesses*, *nymphes* ou *fées*, portaient des robes de soie à grands ramages, avec taille longue et busquée, les manches serrées jusqu'au coude, d'où s'échappait un flot de dentelles. Elles étaient toujours escortées d'un petit page dont l'emploi était de remettre en ordre cette robe à traine longue et embarrassante. Les reines avaient droit à deux queues et à deux pages pour les gouverner, même quand elles pleuraient et gémissaient au fond d'un cachot. La scène devenait-elle pathétique, les gamins couraient en tous sens et devaient suivre avec rapidité les évolutions de l'actrice » (1).

Les *tyrans*, les *héros* et les *rois*, arboraient des équipements d'une grande richesse : Justaucorps de brocard, cuirasses brodées d'or, tonnelets de soie pailletée, manteaux de velours, larges perruques frisées, chapeaux surmontés de plumes multicolores, gants de cuir blanc, voilà de quoi se composait la garde-robe d'un Thevenard, d'un Muraire, d'un Cochereau ou d'un Tribou.

Les danseurs se présentaient coiffés d'une haute perruque et masqués. Les danseuses étaient vêtues de robes longues et ballonnées qui leur descendaient jusqu'aux chevilles et, l'effet produit, note Charles Nuitter, (2) devait être d'autant plus étrange que tous les masques, comme tous les habits, étaient pareils pour chaque caractère : ceux des tritons, vert et argent; ceux des démons, argent et couleur de feu; ceux des faunes, d'un brun noirâtre. De la sorte, le public voyait manœuvrer devant lui et avec les mêmes gestes une douzaine d'individus absolument semblables.

Si les habits à la grecque ou à la romaine manquaient et de style et d'esthétique, en revanche, les costumes de fantaisie, *bergers galants*, *tritons et tritonnes*, *démons et furies*, *esprits aériens*, *folies* etc... dont on usait beaucoup, fort heureusement dans les ouvrages lyriques et les ballets de cette époque — étaient en général, conçus avec esprit, gracieux de forme et parfois même d'une exquise couleur.

(1) A. Julien.
(2) Préface des « Costumes de l'Opéra » par A. Guillaumot fils, 1883.

Du reste, pendant tout le siècle, une pléiade de peintres, de graveurs, de dessinateurs exquis, employèrent leurs plumes, et leurs pinceaux, à composer pour l'Académie de Musique, en suivant les caprices gracieux de la mode, des costumes éblouissants (1).

La bibliothèque Nationale et les archives de l'Opéra, possèdent de précieux recueils de ces croquis, au crayon, ou à l'encre de chine, souvent rehaussé d'aquarelle. La plupart ne sont pas signés et l'on n'a guère pour s'aider à mettre un nom au bas de ces charmantes figures, que la liste des dessinateurs du Cabinet du Roy.

Après Jean Berain (le fils), artiste inventif, ingénieux mais dessinateur un peu sec et coloriste médiocre, Juste-Aurèle Meissonier, puis les quatre Stolz : Antoine, Paul, René et Dominique, furent successivement nommés par brevet peintre du Roi et des Menus plaisirs. En 1764, le même titre est donné à Eisen, puis à Boquet, à Challes à Paris...



Un costume d'Opéra dessiné par Berain (Bibliothèque de l'Opéra)

Enfin, Claude Gillot (le maître de Watteau) et François Boucher dessinèrent également pour l'Académie de musique des « habillements de Théâtre » d'une hardiesse, d'une gaîté, d'une légèreté, d'un chic étonnant...

***

(1) Tous les costumes étaient fabriqués dans les ateliers de l'Opéra, qui a toujours eu ses tailleurs et ses couturières payés à l'année et chargés de faire le service d'habilleurs et d'habilleuses pour les représentations. (Ch. Nuitter).

Les tentatives infructueuses de Louis-Dominique Chassé et de Mlle Sallé méritent-elles vraiment d'être signalées ?..

Chassé, chanteur attrayant et esprit distingué, fut certes le premier artiste lyrique qui rejeta les lourds vêtements dont on affublait alors les premiers sujets et les remplaça par de longues draperies élégantes et souples. Mais ce changement, cependant si heureux, n'eut guère de succès et aucun des pensionnaires de l'Opéra ne voulut renoncer ni aux lambrequins incommodes, ni aux panaches énormes.

Et l'on ne comprit pas davantage Mlle Sallé... l'audacieuse ballerine (qui avait entrepris tout d'abord de composer, suivant une formule nouvelle, des ballets, non plus lents et compassés, mais ingénieux, vifs et pleins d'action), voulut aussi substituer de simples tuniques et de légères robes drapées aux raides tonnelets des danseuses. Devant l'hostilité très nette des maîtres de ballet et de l'administration elle se vit obligée de quitter l'Opéra. Et ce fut à Londres, au Théâtre de Covent-Garden, qu'elle produisit en 1734 deux ballets : « Pygmalion » et « Ariane » où elle réalisa ses idées avec un rare bonheur...



Les inventaires du matériel nous montrent que, longtemps, les traditions, en fait de costumes se conservèrent pieusement à l'Opéra... Et, ce n'est que très tard à la veille de la Révolution qu'une artiste fameuse, Mlle de St Huberty (encouragée elle aussi, par l'infatigable Marmontel), hasarda de suivre les traces de Lekain et de Mlle Clairon.

Ses premiers essais, bien qu'accueillis avec faveur par le parterre, parurent en haut lieu affreusement indécents et indignes de la scène lyrique. Aussi la direction jugea bon de lui interdire de paraître désormais sur le théâtre les bras et les jambes nus. C'est donc seulement en 1783 lors des représentations de « Didon », opéra de Marmontel et Piccini, que Mlle de St Huberty (qui était devenue, grâce aux circonstances et à son incomparable talent, toute puissante à l'Opéra), osa braver les ridicules préjugés.

Pour ce rôle de Didon — qu'elle interprétait avec un art sublime — Moreau lui avait dessiné, à Rome même, d'après des bas-reliefs antiques, un costume d'une grande simplicité : « La tunique était de toile de lin, les brodequins lacés sur le pied nu, la couronne entourée d'un voile qui retombait par derrière, le manteau de pourpre, la robe attachée par une ceinture au-dessous de la gorge » (1).

Vers la même époque, Noverre, maître de ballet, et ancien professeur de danse de Marie-Antoinette à Vienne, parvenait de son côté de rendre les ballets plus savants et plus agréables aux yeux.

(1) A. Julien.

Vestris, le premier, timidement, avait quelques années auparavent, accompli certaines réformes de détail et supprimé notamment les *masques* de quelques personnages. Noverre décréta leur abolition absolue et il rejeta également les ridicules perruques. Enfin, dans les ouvrages qu'il mettait en



Costumes de paysan, fifre, berger et guichetier

scène, il tenta, non sans succès, de disposer les groupes et les masses d'une manière pittoresque, piquante, et de les éclairer avec art en observant « à l'exemple des grands peintres la dégradation des lumières ».

Il va sans dire que les tableaux de David et les audaces de Talma eurent leur répercussion à l'Académie de Musique. En 1791, un jeune artiste, Adrien (le premier chanteur de l'Opéra formé au Conservatoire), se présenta au deuxième acte d' « Œdipe à Thèbes » (ouvrage de Duprat de la Touloute, musique de Mereaux), vêtu d'une tunique de laine, le cou, les bras et les jambes nus. « Le rôle », dit un chroniqueur, « ne comportait qu'une réplique d'une ligne,

mais son costume parut si admirable que le public l'applaudit bruyamment. »

***

La lumière artificielle est, incontestablement, un des éléments les plus nécessaires à l'illusion théâtrale. Aussi, au cours du XVIIIe siècle, principalement à l'Académie de Musique — où il importait de mettre en pleine valeur les costumes fastueux et les riches décors — la question de l'éclairage fut une constante préoccupation pour les metteurs en scène.

Dans tous les théâtres de Paris, pendant de longues années, on n'employait que des chandelles. (Le Théâtre Français usait, pour chaque représentation, 268 chandelles pesant ensemble 40 livres).

Mais ces chandelles présentaient nombre d'inconvénients : la lumière avare qu'elles produisaient, était fauve, fumeuse, tremblottante, et il fallait continuellement couper les mèches. Il est vrai que les moucheurs de chandelles parvenaient à une rapidité, à une virtuosité étonnante — enfin, le suif en fusion, présentait un terrible danger, car brusquement, et assez souvent, il prenait feu...

Dès 1720 l'Opéra, grâce aux libéralités du banquier Law, (lequel donna les fonds nécessaires), remplaça les chandelles par des bougies de cire. Les Comédiens au contraire, plus routiniers, attendirent longtemps avant de se décider à faire cette utile réforme et c'est seulement après plusieurs années qu'ils transformèrent leur éclairage ...

En 1783 la rampe du Théâtre Français était — au dire d'un contemporain — « illuminée par 128 bougies de cire ».

Mais, déjà, à cette époque et, depuis longtemps, les directeurs de l'Académie de Musique, toujours soucieux de rendre le spectacle plus brillant, avaient changé de nouveau et complètement le matériel lumineux!... « La rampe de l'Opéra » — nous informe l'auteur d'un curieux mémoire adressé, en 1783, aux comédiens pour solliciter l'entreprise de l'éclairage du Théâtre-Français (1) — « est éclairée par des biscuits faisant ensemble 800 mèches environ, dont chacune donne une fois plus de lumière qu'une bougie ».

Ces biscuits étaient des sortes de lampions à huit mèches, garnis en huile de pied de bœuf. Malheureusement, l'huile de pied de bœuf, dégageait une fumée âcre, d'une écœurante puanteur. Néanmoins, ce désagrément n'incommodait nullement, paraît-il, les chanteurs. Les comédiens plus entêtés et plus délicats, malgré la forte dépense qu'occasionnait l'éclairage par les bougies, ne consentirent jamais à employer des biscuits. Ils prétendaient que la fumée leur portait à la gorge et à la poitrine et qu'au surplus une lumière trop éclatante blessait les yeux et ne convenait pas à leur théâtre...

(1) Voir au sujet de ce mémoire : « Etude sur la mise en scène », par M. E. Perrin, 1883.

Enfin, en 1784, la remarquable invention d'Argant et Quinquet, devait permettre de réaliser à l'Opéra encore un sensible progrès. Dès lors et jusqu'en 1822 — époque à laquelle le gaz vint détroner l'huile — l'Académie de Musique fut *illuminée* par des lampes dites « Quinquet » à mèches cylindriques...



Mademoiselle Perceval dans Zoroastre

Le genre d'ouvrages que représentèrent au début du siècle les Italiens, se passait aisément de machines compliquées et de décors luxueux.

Les acteurs transalpins, néanmoins, eurent constamment le bon esprit de faire peindre, pour chaque pièce nouvelle, des décorations représentant, d'une manière aussi exacte que possible, le lieu où l'action était censée se passer.

Au contraire, le chapitre des costumes n'avait, à leurs yeux, aucune im-

portance et cela se conçoit, puisque, les comédiens dell'arte, paraissaient toujours, sur le théâtre, masqués et vêtus de leurs costumes distinctifs.

Seuls, les amoureux, les amoureuses, les soubrettes, les paysans et les paysannes, jouaient visage découvert et habillés au « goût du jour ». (Bien entendu, ce *goût du jour* laissait parfois à désirer : les piquantes soubrettes, les accortes paysannes, étaient entretenues le plus souvent par des amants fort riches; aussi, au grand dommage de toute vraisemblance, ces belles filles arboraient volontiers des toilettes tapageuses qui cadraient mal avec la modestie supposée de leurs rôles...)

Lorsqu'en 1719 on entreprit de jouer rue Mauconseil des comédies en français où étaient utilisés — avec beaucoup d'esprit — les traditionnels personnages italiens, les comédiens, afin d'assurer le succès de ce genre nouveau d'ouvrages, n'épargnèrent, en fait de mise en scène, « ni la dépense, ni la peine »...

Quant aux costumes, pour peu qu'ils fussent très riches et d'une forme agréable, on n'en demandait pas davantage.

Tandis qu'au Théâtre Français, Lekain et Mlle Clairon, tentaient de réformer l'habit tragique, Madame Favart, de son côté, entreprenait au Théâtre Italien, dans le cadre plus humble de la comédie et du vaudeville, une lutte analogue.

Cette femme de goût pensait, avec juste raison, qu'un acteur « doit composer son costume non pas suivant la tradition, mais, au contraire, suivant les exigences du rôle qu'il est chargé d'interpréter ». Elle trouvait qu'il était fort inconvenant, par exemple, de voir paraître sur la scène une princesse Turque en robe à traîne ou une paysanne en jupe à paniers, avec de gros diamants aux oreilles et des gants blancs aux mains.

En 1761, Mme Favart se montra dans « Soliman Second ou les Sultanes », comédie en 3 actes en vers de Favart, vêtue d'un véritable « habit Turc » fabriqué à Constantinople. Ce costume, « tout à la fois décent et voluptueux », excita une « extrême surprise » parmi les spectateurs.

Mais ce fut surtout lors des représentations « des Amours de Bastien et Bastienne », parodie du « Devin du Village», de J. J. Rousseau (ouvrage dont Mme Favart était l'auteur en société avec Harny), qu'elle fit sensation. Dans le rôle de Bastienne, la jolie paysanne, elle parut non plus vêtue de brocard et de soie, mais « couverte d'une simple robe de laine, une croix d'or au col, les cheveux plats et sans poudre et chaussée de sabots »...

Après 1762, après la réunion avec l'Opéra Comique, les Comédiens Italiens veillèrent, plus attentivement encore que par le passé, à la réalisation matérielle des pièces représentées sur leur théâtre : figuration, décors, costumes, accessoires, éclairage, tous ces éléments furent, dès lors, combinés avec art.

Du reste, pour attirer le public et surtout pour satisfaire les auteurs, ces efforts étaient devenus nécessaires. En effet, les librettistes d'Opéra Comique

en vogue furent, durant les vingt-cinq années qui précédèrent la Révolution : Marmontel, Sedaine, Monvel, Marsollier, tous auteurs méticuleux et grandement soucieux des détails de mise en scène.

***

Vers 1780 la Comédie Italienne s'était attaché un peintre de décors dont le nom mérite d'être retenu: Mœuk. Tout à la fois habile coloriste et savant dessinateur, Mœuk, pendant plus d'un quart de siècle, fut le fournisseur d'un grand nombre de théâtres à Paris.



Pendant la Révolution il eut « toute la confiance » de Mlle Montansier et plus tard, en compagnie de son fils et d'Albany (autre excellent artiste), il peignit, en virtuose, les décors terriblement compliqués des mélodrames à grand spectacles...

Il me reste encore, avant d'écrire au bas de la page le mot FIN, à dire ma gratitude envers ceux qui m'ont précédé et dont les travaux ou les souvenirs me furent indispensables pour écrire cet ouvrage.

En quelque sorte, Brazier, J. Bonnasies, H. Beaulieu, E. Boysse, A. Cahuet, E. Campardon, C. G. Etienne et A. Martinville, F. Gaiffe, A. Julien, S. Lenel, E. de Manne, C. Menetrier, Th. Muret, A. Pougin, Porel et G. Monval, A. Royer, P.-L. Duchartre, ont collaboré avec moi, et il est juste que leurs noms figurent ici.

Et je serais très heureux si mon livre pouvait, à son tour, inspirer à quelques lecteurs le désir de connaître mieux la littérature dramatique de ce XVIIIe siècle ensorcelant, irritant, adorable...

FIN



TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES GRAVURES



IMPRIMERIE SAINTE CATHERINE, RUE DU TRAM, BRUGES-BELGIQUE.

